$100

MITTELALTERLICHE PLASTIK IN VENEDIG

VON

HANS VON DER GABELENTZ

MIT 13 GANZSEITIGEN ABBILDUNGEN UND
30 TEXTILLUSTRATIONEN IN AUTOTYPIE.

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG
1903.

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
	Vorwort.	
I. Teil.	Die Tabernakelsäulen von S. Marco	1
II. Teil,	1. Abschnitt. Die ornamentale Plastik des frühen Mittelalters in Venedig	63
II. Teil,	2. Abschnitt. Die dekorative Plastik Venedigs während des hohen Mittelalters (ca. 1000—1200)	107
III. Teil.	Einzelne Figurenreliefs. Byzantinische Originalarbeiten und venezianische Werke im byzantinischen Stil	123
IV. Teil,	1. Abschnitt. Die Portale von S. Marco und ihr Skulpturenschmuck	159
IV. Teil,	2. Abschnitt. Einzelne Werke venezianischer Skulptur im 13. Jahrhundert	189
V. Teil,	1. Abschnitt. Die Skulpturen gotischen Stiles mit Ausnahme der Grabdenkmäler	207
V. Teil,	2. Abschnitt. Die Grabdenkmäler gotischen Stiles	233

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/mittelalterliche00gabe

Vorwort.

Venedig bietet in der Geschichte seiner Plastik weniger, als irgend eine andere Stadt Italiens, das Bild einer einheitlichen Schule oder einer fortschreitenden Entwickelung. Oberitalien, Toskana, der Süden Italiens (Campanien, Apulien, Sizilien) bilden seit dem 11. Jahrhundert und namentlich im 12. Jahrhundert in der dekorativen und figürlichen Skulptur einen ganz bestimmten Stilcharakter aus, der zwar keineswegs unberührt blieb von fremden Einflüssen, der aber doch eng verknüpft mit dem Boden ist, in dem er wurzelt. Nicht so Venedig. Durch Beziehungen politischer und mehr noch handelspolitischer Natur mit dem Orient verbunden, blieb Venedig während des ganzen Mittelalters auch nach der künstlerischen Seite hin in engster Berührung mit Byzanz. Die byzantinische Kunst wirkte nicht immer gleich stark auf die venezianische, am deutlichsten erkennt man ihre Einwirkungen im 12. und 13. Jahrhundert, als man an die innere und äussere Ausschmückung des Neubaues von S. Marco arbeitete, und die Kuppeln und Wände der Kirche mit byzantinischen Mosaiken und Reliefs bedeckte. Der Geschmack der Venezianer, der mehr in der Erreichung einer phantastisch-prächtigen als einer künstlerisch-feinen Wirkung Genüge fand, sorgte dafür, dass man kostbare Beutestücke, wo sich nur immer Gelegenheit dazu bot, zusammenbrachte und damit ihr Nationalheiligtum, die Kirche des hl. Markus, bereicherte. Nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 waren es in erster Linie die Venezianer, die viele Kunstschätze vor der Zerstörung dadurch retteten, dass sie sie nach Venedig entführten. So kommt es denn, dass in Venedig die verschiedenen Zeiten und Stile wie die Fäden eines verwirrten Netzes durcheinander laufen, und für den Forscher erwächst daraus die Schwierigkeit, diesen Fäden nachzuspüren, sie richtig miteinander zu verbinden.

Ich glaube nicht, dass nach dem heutigen Stande der Forschung mit unbedingter Sicherheit alle Werke, die besonders in S. Marco gleichsam wie in einem grossen Museum vereinigt sind, nach ihrer Herkunft bestimmt werden können. Je eingehender man sich mit der byzantinischen Frage beschäftigt, um so klarer drängt sich einem die Empfindung auf, dass die Kunst des Orients nicht als ein ungeteiltes Ganze der abendländischen Kunst gegenüber zu stellen, sondern in einzelne Gruppen zusammenzufassen sei. Für das wichtigste byzantinische Denkmal in Venedig, die Tabernakelsäulen von S. Marco, wurde im I. Teil wenigstens der Versuch gemacht, dieselben auf eine bestimmte Gegend des weiten orientalischen Kunstgebietes zurückzuführen.

Bei der Betrachtung der dekorativen Plastik des frühen Mittelalters im II. Teil kam es hauptsächlich darauf an, den Ursprung der wichtigsten Ornament-Motive klarzustellen, und entgegengesetzt der Richtung, die den Longobarden einen wesentlichen Einfluss auf die Ausbildung der Ornamentik zugesteht, gelangte der Verfasser zu der Überzeugung, dass vielmehr die orientalische Kunst den Hauptanteil an der Ausbildung der Ornamentik habe.

In der Gruppierung des Stoffes liegt eine weitere Schwierigkeit für die Darstellung der venezianischen Plastik im Mittelalter. Am besten schien es hier für eine Reihe von Denkmälern die Zeitfolge ausser acht zu lassen, und diejenigen Werke, die entweder Erzeugnisse der byzantinischen Kunst sind, oder mit dieser in engerem Zusammenhang stehen, im III. Teil gemeinsam zu betrachten.

Im späteren Mittelalter treten mit dem Schwinden der orientalischen Einflüsse die Beziehungen der venezianischen Kunst zu der des übrigen Italiens deutlicher hervor. Die Werke dieser Epoche, die im IV. Teil behandelt werden, entspringen vielfach demselben Ideenkreis, aus dem vornehmlich die Bildhauer Oberitaliens schöpften.

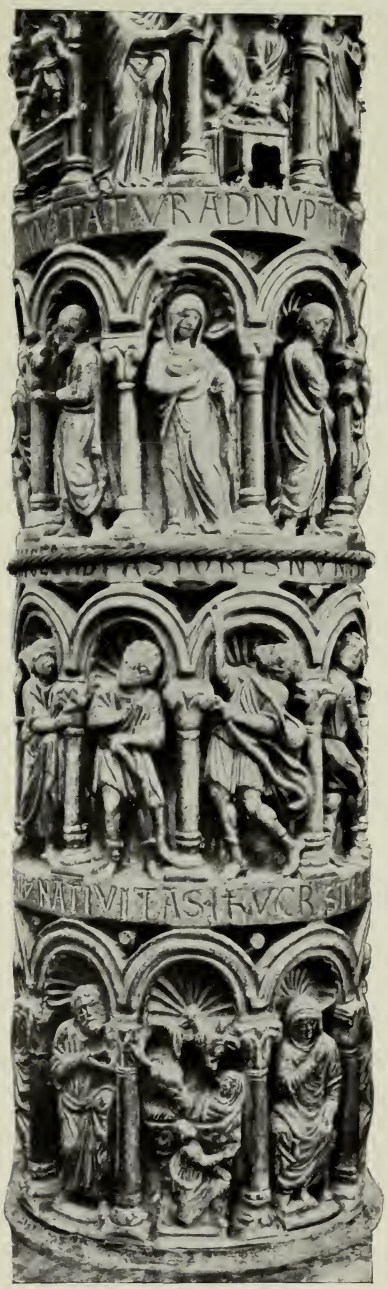
Im Zeitalter der Gotik, das den Inhalt des V. Teiles bildet, steht Venedig zunächst selbständiger der Kunst Italiens gegenüber, und wie in der Architektur Venedig auf ein weites Gebiet der terra ferma bis nach Verona im Westen und Dalmatien im Osten wirksam wird, so auch in der Skulptur, im besonderen Masse der Grabplastik. Gegen Ende dieser Epoche um die Wende des 14. zum 15. Jahrhunderts greift dann wieder eine fremde Kunstrichtung, nämlich die Toskana's in die venezianische bedeutsam ein.

I. TEIL.

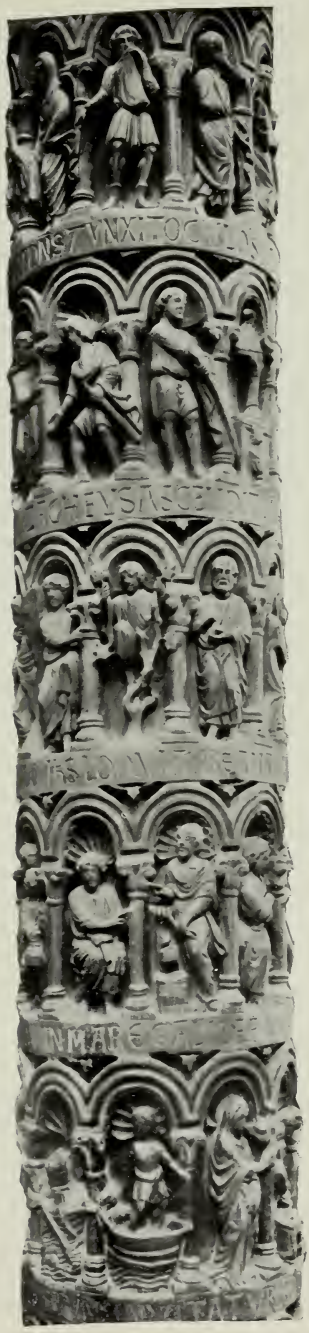
DIE
TABERNAKELSÄULEN VON S. MARCO

BESCHREIBUNG DER TABERNAKELSÄULEN.
DER STIL UND DIE IKONOGRAPHISCHE BEDEUTUNG DER TABERNAKELSÄULEN.
ERGEBNISSE DER STILISTISCHEN UND IKONOGRAPHISCHEN UNTERSUCHUNG.

S. Marco, Tabernakelsäule (A).



S. Marco, Tabernakelsäule (B).



S. Marco, Tabernakelsäule (B).

S. Marco, Tabernakelsäule (C)

S. Marco, Tabernakelsäule (D).

Die Tabernakelsäulen von S. Marco.[1])

Vier Säulen aus orientalischem Alabaster mit Darstellungen aus dem Leben der Maria und Christi tragen den Baldachin über dem Hauptaltar von S. Marco. Jede Säule ist horizontal in neun gleich breite Streifen geteilt (I—IX), die ihrerseits durch Säulen- und Bogenstellungen in neun Nischen gegliedert sind (1—9). Die Höhe der Säulen beträgt 3,01 m, der Umfang in der Mitte 1,15 m, die Entfernung (im Lichten) von einem Streifen zum anderen 28—28,5 cm, die Nischenhöhe ca. 24,5 cm. Die Darstellungen beginnen mit der Jugendgeschichte Mariä auf der linken hinteren Säule (A). Sie finden ihre Fortsetzung mit der Jugendgeschichte Christi und den ersten Wunderthaten auf der linken vorderen Säule (B). Die rechte hintere Säule (C) enthält Wunderthaten und andere Szenen aus dem Leben Christi, und die rechte vordere Säule (D) ist hauptsächlich der Leidensgeschichte gewidmet. Die Szenenfolge beginnt immer auf dem untersten Streifen einer jeden Säule und schreitet gleichmässig fort bis zum obersten. Die (späteren) Inschriften[2]) stehen auf den Trennungsstreifen der Nischenreihen, und zwar immer über den dazu gehörigen Szenen.

Es beginnt die Beschreibung der einzelnen Figuren bei A, I, 1, d. h. also bei dem untersten Streifen der linken hinteren Säule, und setzt sich fort bis A, IX, 9, d. h. bis zum obersten Streifen derselben Säule. In gleicher Weise werden die anderen Säulen der Reihe nach betrachtet werden.

---

[1]) Abb. Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Prato 1872—80, VI. Taf. 496—498. Basilica di S. Marco (Ongania, Venezia) 1888—92, S. 281 ff. V, 7 Sculture. Taf. 327, Z. 1—327 d., Z. 1. d. — Venturi, Storia dell' arte italiana, I. Milano 1901. Fig. 219—272.

[2]) Wohl erst aus dem 13. Jh. Sie stimmen nicht immer mit den dazugehörigen Darstellungen überein.

A. Die linke hintere Säule.

I. Isachar pontifex despexit Joachim et munera eius sprevit.

1. Hinter einem mit Tuch bedeckten Altar steht der hohe Priester mit langem Spitzbart. In der Rechten hält er ein Räuchergefäss, in der Linken eine Pyxis. Auf dem Haupt trägt er die Priestertiara. Der Mantel wird über der Brust durch eine runde Scheibenfibel zusammengehalten.

2. Ein mit langer Tunika bekleideter bärtiger Mann (Levit) schreitet nach rechts. Der rechte Arm hängt nach antiker Weise in dem Bausch seines Mantels, gleichsam wie in einer Binde. Die rechte Hand sieht aus dem Mantel hervor. Da diese Stellung öfters wiederkehrt, nenne ich sie der Kürze wegen die antike Mantelstellung.

3. Ein Mann (Joachim) schreitet dem vorigen entgegen, die Hände vorgestreckt. Er ist mit langem Gewand und Mantel bekleidet.

4. Ein Diener in kurzer Tunika und Pänula trägt ein Tier (Lamm). Ein anderer steht neben ihm, zu seinen Füssen ebenfalls ein Tier.

5. Bärtiger Mann in langem Gewand und Mantel hat beide Hände wie staunend erhoben, die Handflächen nach aussen gekehrt. Er wendet sich nach rechts.

6. Bärtiger Mann (Joachim) gekleidet wie der vorige[1]) sitzt auf einem Stuhl ohne Lehne mit Löwenfüssen. In der Linken hält er ein Buch, auf das er mit der Rechten deutet.

7. Eine Frau (Anna) wendet sich ihm zu. Die Rechte hat sie erhoben, in der Linken trägt sie eine Rolle. Sie ist mit einem langen Gewand und Mantel bekleidet, der über Kopf und Schultern fällt.[2])

8. Bärtiger Mann wendet sich nach rechts. Hinter ihm halb geöffnete Thür.

9. Zwei Jünglinge in Tunika und Pänula. Der eine deutet nach rechts (auf den hohen Priester), der andere hat seine Hand auf die Schulter seines Nebenmannes gelegt.

II. Adhortatur angelus Joachim et Annam praedicens eis filiam nascituram.

1. Frau (Anna) nach rechts gewandt streckt beide Hände dem Engel entgegen.

---

[1]) Die Kleidung des Joachim ist immer gleichmässig: Tunika und Pallium.

[2]) Die Tracht wird weiterhin, da sie bei Anna niemals wechselt, nicht mehr erwähnt werden.

2. Engel mit langen Flügeln in langem Gewand und Mantel, der über die linke Schulter geworfen und unter den rechten Arm hindurchgezogen ist, deutet mit der rechten Hand auf Anna.

3. Engel, gekleidet wie der vorige,[1]) nach rechts gewandt. In der Linken hält er einen Stab, die Rechte ist im sog. Redegestus erhoben.

4. Sitzender bärtiger Mann (Joachim) hat das Kinn in die rechte Hand gestützt, die linke Hand ruht auf dem rechten Knie.

5. Sitzende Frau (Anna) auf Stuhl mit Fussgestell nach rechts gewandt. Sie hat die Hände nach rechts vorgestreckt.

6. Dienerin in blossem Kopf ohne Mantel[2]) hat die Rechte erhoben, in der Linken trägt sie einen Fächer.

7. Sitzende Frau (Anna) von vorne gesehen, hat die Hände vor der Brust gefaltet.

8. Dieselbe nach rechts gewandt, beide Unterarme und Hände vorgestreckt.

9. Baum, auf dem zwei sich schnäbelnde Tauben sitzen.

III. Item fatur angelus ad Joachim et ad Annam de fecunditate ferenda.

1. Anna sitzend, Rechte vor der Brust, Handfläche nach aussen. Linke ist nach rechts vorgestreckt.

2. Engel nach links gewandt. Kopf und rechter Arm abgebrochen.

3. Engel nach links. Der rechte Arm ist vorgestreckt, der linke ruht unter der Brust.

4. Mann (Joachim) nach rechts gewandt.

5. Engel dem vorigen zugewandt, die Rechte im Redegestus erhoben.

6. Anna in Orantenstellung von vorne gesehen. Die Unterarme sind wagerecht ausgestreckt.

7. Bärtiger Mann (Joachim) nach rechts gewandt. Rechte Hand im Redegestus erhoben, Linke vorgestreckt, Handfläche nach aussen.

8. Jüngling in kurzem Rock mit Schuhen bekleidet streckt die Rechte dem vorigen entgegen. In der Linken hält er einen kurzen am Ende gekrümmten Stab.

9. Jüngling wie der vorige nach links gewandt. Am Boden unkenntlicher Gegenstand (Tier?).

---

[1]) Die Engeltracht bleibt immer dieselbe.

[2]) Dienerinnen erscheinen stets in langem Gewand ohne Mantel mit unbedecktem Haupt.

IV. Mater dei nascitur. Munera offeruntur in templo. Joachim et Anna.

1. Anna sitzend hat den Kopf in die linke Hand gestützt und wendet sich nach rechts.

2. Eine hockende Dienerin hält das nackte Kind (Maria), das beide Arme ausbreitet, in einer Vase.

3. Dienerin nach links gewandt, Tuch über den Händen.

4. Bärtiger Mann (Levit), Kleidung und Stellung wie I, 2.

5. Priester hinter einem Altar, wie I, 1, hält Schale (?) in der Rechten. Nach rechts gewandt.

6. Jüngling in kurzem Rock mit Mantel und Schuhen reicht dem Priester ein Lamm dar.

7. Palme, darunter stehen ein Widder und ein Stier.

8. Mann in langer Tunika und Mantel nach rechts gewandt, hat den rechten Arm vorgestreckt.

9. Mann (Joachim), gekleidet wie der vorige, umarmt eine Frau (Anna).

V. Offertur sacrificium deo pro beata prole recepta.

1. Ein Jüngling mit Tunika exomis bekleidet hält mit der linken Hand den Hals eines Kalbes, den er mit einem Messer aufschneidet.

2. Altar, auf dem das Kalb mit gefesselten Füssen auf dem Rücken liegt, dahinter eine Palme.

3. Jüngling hält mit der Rechten den Strick, mit dem die Füsse des Opfertieres gebunden sind, mit der Linken hält er das Ende desselben Strickes, der ihm über den Rücken läuft. Er trägt ein kurzes Gewand und Schuhe.

4. Frau (Anna) hat beide Arme nach rechts vorgestreckt.

5. Dienerin, kleiner als Anna, streckt ihr die Hände entgegen. Über ihr eine Baumkrone.

6. Dienerin nach links gewandt, trägt in der Linken einen Gegenstand (Fächer?), die Rechte ist vorgestreckt.

7. Frau mit Mantel, Kopf fehlt, nach rechts hält in der Rechten einen langgestielten Fächer.

8. Anna hält Maria, der sie die Brust reicht, auf dem Schoss.

9. Dienerin wendet sich der vorigen zu.

VI. Mater salutis nostrae ducitur cum muneribus in templum.

1. Anna hält die kleine Maria vor sich nach rechts gewandt.

2. Bartloser Mann nach rechts hielt in der Rechten einen Gegenstand. Die Linke ist unter dem Mantel verborgen.

3. Anna, Haupt und Hände zum Himmel erhoben, der durch ovale Scheibe mit Mondsichel und Sonne angedeutet ist.

4. Basilika mit halbrunder Absis und überhöhtem Mittelschiff, aus der Maria mit erhobenem linken Arm nach rechts herausschreitet.

5. Dienerin hält Maria vor sich. Diese wird an der linken Hand gefasst von einer

6. anderen Dienerin.

7. Anna trägt auf den vom Mantel bedeckten Händen zwei Tauben. Sie schreitet nach rechts.

8. Mann mit kurzem Vollbart (Joachim) nach rechts gewandt, hält Maria vor sich.

9. Der hohe Priester, gekleidet wie I, 1, legt die Rechte auf das Haupt Mariä. Neben ihm steht ein Diener (Levit) und ein Tisch, dessen Vorderseite durchbrochen gearbeitet ist. Auf dem Tisch kleiner, runder Gegenstand.

VII. Munera cum lampadibus offeruntur deo pro virgine nata.

1. Anna nach rechts schreitend trägt einen undeutlichen Gegenstand (Büchse?) auf den Händen.

2. Joachim mit zwei Tauben nach rechts.

3. Frau nach rechts trug mit beiden Händen eine Fackel.

4. Frau schreitet nach rechts und wendet sich dabei um. In der Rechten trägt sie eine Fackel, die Linke ist vorgestreckt.

5. Frau mit Fackel nach rechts. Die Linke hält ein Tuch oder den Zipfel des Mantels.

6. Frau nach rechts trägt auf den von einem Tuch bedeckten Händen einen Gegenstand (Büchse).

7. Frau nach links der vorigen entgegen. Die Rechte hält eine Fackel, die Linke das Gewand.

8. Mann nach rechts schreitend, die Rechte vorgestreckt, die Linke unter dem Mantel.

9. Frau (Anna) dem vorigen entgegen. Rechte erhoben. Linke hält das Gewand.

VIII. Isachar virginem recipit in templo, quae illo iuvante per se gradus ascendit.

1. Der hohe Priester, gekleidet wie sonst, nach links gewandt.

Die Rechte streckt er Maria (9) entgegen. Linke (abgebrochen) hielt Räuchergefäss (undeutlich).

2. Engel mit langen Flügeln nach rechts.

3. Altar, dahinter Frauengestalt (Maria), dem Engel die Hände entgegenstreckend.

4. Der hohe Priester hält in der Rechten ein Räuchergefäss, und in der Linken eine Büchse. Er ist nach links gewandt.

5. Frau nach rechts hält in der Rechten Fackel, die sie mit der von einem Tuch bedeckten Linken unterstützt.

6. Frau nach rechts. In der Rechten trägt sie eine Fackel, die Linke ist vorgestreckt.

7. Frau von vorne gesehen, Kopf der vorigen zugewandt, hält in der Linken Fackel. Die Rechte deutet auf 6.

8. Frau (Anna) nach rechts gewandt trägt eine Büchse auf Händen.

9. Joachim hält die kleine Maria vor sich, die die Hände dem hohen Priester (1) entgegenstreckt.

IX. Virga Joseph apparuit florida cui virgo fuerat commendanda.

1. Frau ohne Mantel nach rechts. Linke vorgestreckt.

2. Frau nach rechts. Linke hält Gewand(?)

3. Frau von vorne gesehen wendet sich der vorigen zu.

4. Frau nach rechts, Mantel über dem Kopf, hält in der Rechten Gewandzipfel(?) Die Linke ist vorgestreckt.

5. Bärtiger Mann, beide Hände vorgestreckt, nach rechts.

6. Bärtiger Mann nach rechts. Die Rechte im Redegestus erhoben, die Linke ist unter dem Mantel verborgen.

7. Bärtiger Mann, in antiker Mantelstellung, wendet sich dem vorigen zu.

8. Mann (Joseph), in ähnlicher Stellung wie der vorige, nach rechts.

9. Der hohe Priester dem vorigen zugekehrt, auf den er mit der Rechten deutet. Die Linke ist vom Mantel bedeckt.

B. Die linke vordere Säule.

I. Annuntiatio suspitio de Maria. Maria it ad Helisabeth. Nativitas Jesu Christi.

1. Maria stehend nach rechts gewandt. Die Rechte ruht unter der Brust, die Linke ist erhoben und hält die Spindel. Sie hat den Nimbus.

2. Engel stehend, mit langen Flügeln, hemdartigem Gewand und

Mantel, hat die Rechte erhoben, die Linke trägt einen langen Stab. Ein Band ist um das lockige Haar geschlungen.[1])

3. Bärtiger Mann (Joseph) auf Klappstuhl sitzend. Die (abgebrochene) Rechte war erhoben, die Linke hält einen Stab.

4. Maria, dem vorigen zugewandt, hat beide Hände erhoben, die Handflächen nach aussen gekehrt.

5. Frau (Elisabeth) gekleidet wie Maria, das Haupt leicht gesenkt, die Linke auf der Brust, reicht die Rechte der von rechts kommenden Maria entgegen.

6. Maria mit Nimbus reicht Anna die Linke. Die Rechte ist mit nach aussen gekehrter Handfläche erhoben.

7. Bärtiger Mann (Joseph) nach rechts. Linke unter dem Mantel, Rechte vorgestreckt. Gebückte Haltung.

8. Krippe, darin das Kind gewickelt liegt. Über ihr sind die Köpfe von Ochs und Esel sichtbar. Vor der Krippe kniet eine Frau (Salome), die Linke auf das linke Knie gestützt, die Rechte der Maria entgegengestreckt berührt die Krippe.

9. Maria ohne Nimbus sitzt auf einem von einem Kissen bedeckten Stuhl ohne Lehne. Die rechte Hand greift nach der linken Schulter und hält den Mantel, die Linke stützt sich auf das linke Knie.

II. Angelus ad pastores nuntiat. Scrutatio prophetie pro stella Herodes.

1. Engel nach rechts erhebt die Rechte im Redegestus, die Linke wird vom Mantel bedeckt.

2. Hirt in kurzer Tunika, in der Linken einen langen Stab, die Rechte wie abwehrend erhoben, wendet sich lebhaft nach dem Engel um.

3. Hirt nach links in leidenschaftlicher Bewegung, den Kopf zurückgeworfen. Die Rechte deutet nach oben (Stern), die Linke hält einen am Ende gekrümmten Stab. Um die Schulter hängt ihm ein Beutel. Ausser der kurzen Tunika trägt er noch einen Mantel.

4. Hirt stützt sich mit beiden Händen auf einen Stab und blickt sich nach dem Stern um.

5. Ein Magier in langem Mantel, das Haupt von der phrygischen Mütze bedeckt, sitzt vor einem Tisch mit Löwenfüssen, auf dem eine Kugel liegt.

---

[1]) Die Tracht der Engel ist auch auf den vorderen Säulen überall gleich.

6. Der zweite Magier in kurzer Tunika und ebensolchem Mantel, der auf der Mitte der Brust durch eine Fibel zusammengehalten wird, mit engen Hosen und phrygischer Mütze, hält mit beiden Händen eine Rolle, in die er hineinblickt.

7. Der dritte Magier, wie der vorige gekleidet, nach links gewandt, deutet mit der Rechten nach oben (Stern). Der Blick folgt der Richtung seiner Hand. Alle drei sind bärtig.

8. Engel mit langen Flügeln nach links. Die Rechte weist nach oben, die Linke ist vom Mantel bedeckt.

9. Sitzender bärtiger Mann (Herodes). Die Beine sind nach rechts, der Oberkörper nach links gewandt. Das Kinn ruht in der rechten Hand, die Linke liegt auf dem rechten Oberschenkel. Die Tracht ist ähnlich der der Magier mit kurzer Tunika, eng anliegenden Hosen und Mantel. Der Stuhl ist ohne Lehne.

III. Magi veniunt ad Cristum. Invitatur ad nuptias chana Galilee.

1. Magier, gekleidet wie II, 6 und 7, nach rechts. Die vom Mantel bedeckten Hände tragen einen Gegenstand, der Kopf ist zurückgewandt.

2. Magier, Kleidung und Stellung wie der vorige, nach rechts.

3. Magier, Kleidung und Stellung wie der vorige, nach rechts.

4. Maria mit Nimbus auf Kissenstuhl ohne Lehne sitzend, hält auf ihrem Schoss das lang bekleidete Kind und wendet sich den Magiern zu.

5. Joseph nach links. Rechte an die Wange gelegt, Linke unter der Brust.

6. Maria mit Nimbus nach links schreitend, wendet den Kopf nach rechts. Am Rand der Nische ist der Stern sichtbar, auf den der Hirt (II, 3) des unteren Streifens deutet.

7. Christus bartlos und ohne Nimbus nach rechts schreitend. Er ist bekleidet mit langer Ärmeltunika und Mantel, der über die linke Schulter geworfen und unter den rechten Arm gezogen ist. Der rechte Unterarm (abgebrochen) war redend erhoben, die Linke wird vom Mantel bedeckt.[1])

8. Diener in kurzem Gewand, das auf der linken Schulter zusammengesteckt, die rechte Seite der Brust freilässt (exomis), schreitet nach rechts und wendet sich nach Christus um.

---

[1]) Es ist das die Stellung, die Christus in der Regel einnimmt und die nicht weiter erwähnt werden wird. Von dieser abweichende Stellungen sollen besonders hervorgehoben werden.

9. Gebäude mit Rundbogenfenstern und Zeltdach. Davor Tisch mit Vase, die mit einem unkenntlichen Gegenstand gefüllt ist.

IV. Nuptie in Chana Galilee. Vocatio discipulorum in mare Galilee.

1. Maria nach rechts. Die Rechte ist redend erhoben.

2. Tisch mit Speisen bedeckt. Dahinter ein halbrunder Wulst (Polster), auf dem sich zwei Figuren anscheinend sitzend stützen.

3. Diener nach links schreitend, wendet sich nach rechts um. Die erhobenen Hände sind mit den Handflächen nach aussen gekehrt.

4. Christus nach links, Rechte befehlend vorgestreckt.

5. Frau (Maria) mit Mantel über dem Kopf, die Hände ebenfalls vom Mantel bedeckt, wendet sich nach links. Die Unterarme sind vorgestreckt.

6. Christus im Redegestus nach rechts (Kopf abgebrochen).

7. Mann in kurzer Tunika und Mantel schreitet nach rechts. Die Rechte weist auf den Kahn (8), die Linke ist vom Mantel bedeckt, der Kopf ist nach Christus umgewandt.

8. Kahn, in dem zwei verstümmelte Figuren sitzen. Die Ruder sind ins Wasser getaucht.

9. Kahn, in dem ein nur mit einem Schurz bekleideter Jüngling aufrecht steht.

V. De aqua vinum. Ejectio de templo. Ihs. loquitur Samaritane.

1. Diener hält mit beiden Händen ein Gefäss, das er senkrecht umgekehrt hat, und aus dem eine Flüssigkeit in ein anderes am Boden stehendes Gefäss fliesst.

2. Diener in ähnlicher Haltung.

3. Bärtiger Mann nach links hält mit beiden Händen eine Rolle. Tunika und Mantel.

4. Christus hat den rechten Arm hoch erhoben und schwingt eine Geissel. Die Linke wird vom Mantel bedeckt.

5. Zwei Männer nach rechts wenden die Köpfe nach Christus um. Ihre Kleidung besteht in kurzer Tunika, Pänula und Schuhen. Der eine trägt in den Händen eine Flasche (?) und Taube.

6. Christus sitzend nach rechts. Rechte im Redegestus erhoben, Linke ruht auf dem Schoss.

7. Eine Frau (Samariterin) wendet sich Christus zu. Sie ist barhäuptig und trägt um die Schultern ein Tuch. Die Rechte weist auf Christus, mit der Linken hält sie das Ende eines Seiles, das um eine

Walze gewunden ist und an dem ein Eimer hängt. Darunter ein gemauerter Brunnen.

8. Christus nach links sitzend, Oberkörper nach rechts gewandt, spricht mit erhobener Rechten zur nächstfolgenden Figur.

9. Bärtiger Mann nach links hat den rechten Arm vorgestreckt.

VI. Zacheus ascendit. Ihs. venit ad Zacheum. Regulus orat pro filio.

1. Christus im Redegestus nach rechts.

2. Zacheus, kleiner als Christus, in langer Tunika, hält sich mit beiden Händen an den Ästen eines Baumes.

3. Bärtiger Mann nach links hält mit beiden Händen eine Rolle.

4. Bartloser Mann nach rechts hält in der Linken einen langen Stab, die Rechte ist vorgestreckt. Ohne Mantel.

5. Diener mit Becher in der Rechten, giesst mit der Linken aus einem Krug in ein vor ihm stehendes Gefäss. Er ist dem vorigen zugewandt.

6. Christus nach links deutet mit der Rechten auf das Gefäss.

7. Bartloser Mann von vorne gesehen. Auf dem Haupt eine enganliegende Mütze. Der Mantel wird durch eine Fibel auf der rechten Schulter zusammengehalten. Mit beiden Händen, die Linke vom Mantel bedeckt, hält er eine Rolle.

8. Bartloser Mann, bekleidet mit Ärmelgewand und Mantel, blickt gerade aus. Beide Arme sind wenig ausgebreitet, die Handflächen sind nach aussen gekehrt.

9. Frau mit Mantel über dem Haupt. Die rechte Hand hält den Mantel an der linken Schulter (ähnlich der Maria bei der Geburt Jesu, I, 9), der linke Arm ist gesenkt.

VII. Item de regulo. Lutum fecit dominus et unxit oculos ceci nati.

1. Christus im Redegestus nach rechts.

2. Bartloser Mann mit Stirnreif, Mantel über beiden Schultern und Arme, streckt seine Hände Christus entgegen.

3. Mann in römischer Soldatentracht mit Mantel stützt sich mit der Rechten auf einen Schild, die Linke hält eine Lanze.

4. Bärtiger Mann in antiker Mantelstellung nach rechts.

5. Christus im Redegestus nach rechts.

6. Bartloser Mann in kurzer Tunika und Mantel schreitet in gebückter Haltung nach links. Die Rechte ist vorgestreckt, die Linke hält einen Stab.

7. Mann gekleidet wie der vorige, stützt sich auf einen Stab und wendet sich nach rechts.

8. Brunnenhaus mit spitzem, von Säulen getragenem Dach. An der Vorderseite ist ein Löwenkopf gemeisselt, aus dessen Rachen Wasser in eine Vase fliesst.

9. Bartloser Mann in Tunika und Pänula nach links hat die Linke staunend erhoben.

VIII. Quatriduanum dominus Lazarum suscitat. Sanat, tollit gravatum.

1. Bärtiger Mann nach rechts. Linke vom Mantel bedeckt, Rechte im Redegestus.

2. Christus nach rechts. Die Linke hält den Mantel, sonst wie gewöhnlich.

3. Diener in kurzer, gegürteter Tunika hält mit der Linken den Lazarus an der Hand. Mit der Rechten zieht er das Gewand empor, um sich die Nase zuzuhalten.

4. Lazarus von Kopf bis zu Füssen von faltenreichem Tuch umhüllt, aufrecht stehend.

5. Diener nach rechts gewandt hält in der Rechten einen Zipfel des Leichentuches. Die Linke zieht das Gewand hoch und bedeckt damit die Nase.

6. Bärtiger Mann nach rechts schreitend. Die Rechte ist abgebrochen.

7. Christus nach rechts gewandt.

8. Ein bartloser Mann nach rechts gebückt schreitend, trägt mit beiden Händen ein langes Bett mit Lehne, das von einem Polster bedeckt ist. Er hat seinen Kopf zwischen die beiden Füsse der hinteren Schmalseite des Bettes gesteckt, und blickt nach links zurück.

9. Bartloser Mann in kurzer, gegürteter Tunika mit Mantel wendet sich nach links und hat beide Hände staunend erhoben.

IX. Orat Chananea Lunaticus. Sanat filiam Chananee. Satiat de quinque panibus.

1. Frau, Mantel über dem Haupt, kniet nach rechts und berührt mit der Rechten den Mantel Christi. Dahinter ein Gebäude mit dreieckigem Giebel- und Satteldach. Ueber dem Dach ist ein Frauenkopf sichtbar.

2. Christus nach rechts schreitend wendet sich nach dem Weibe um.

3. Nackter Jüngling, nur von einem Schurz bedeckt, sitzt Christus zugewandt. Dahinter Baumkrone sichtbar.

4. Christus im Redegestus nach rechts.

5. Zwei Frauen, die eine nach links vor Christus knieend, die Hände sind vom Mantel bedeckt und in Bittstellung vorgestreckt. Neben ihr steht die andere. Beide haben den Mantel über den Kopf gezogen.

6. Bärtiger Mann nach rechts hält in den Händen fünf Brote.

7. Christus geradeaus blickend, berührt mit der Rechten die Brote, mit der Linken die Fische (8).

8. Bärtiger Mann nach links hält auf seinen von Tuch bedeckten Händen zwei Fische.

9. Bärtiger Mann nach rechts deutet mit der Rechten auf das Cananäische Weib (1). Die Linke wird vom Mantel bedeckt.

C. Die rechte hintere Säule.

I. Domine permitte me primum sepellire patrem meum. Scriba dixit sequar te.

1. Christus als bartloser Jüngling mit Nimbus im Redegestus nach rechts.

2. Bartloser Mann nach links. Beide Hände unter der Pänula vorgestreckt.

3. Christus wie 1 nach rechts. Linker Arm fehlt. Nimbus.

4. Bartloser Mann wie 2 nach links. Hände unbedeckt.

5. Bartloser Mann in Pänula. Rechte im Redegestus erhoben.

6. Bartloser Mann in kurzer Tunika und langem, auf der rechten Schulter zusammengesteckten Mantel (Chlamys), mit Schuhen bis zur Mitte der Waden, erhebt die Rechte im Redegestus.

7. Bartloser Mann in kurzem Gewand mit Mantel dem vorigen entgegen. Rechte Hand vorgestreckt, Handfläche nach aussen.

8. Bartloser Mann nach rechts schreitend, Hände vom Mantel bedeckt.

9. Christus mit Kreuznimbus, Rechte im Redegestus erhoben. Linke unter dem Mantel.

II. Sanat Jesus egrotos in grabatis de vicis seu villis ad eum deportatos.

1. Christus mit Kreuznimbus nach rechts.

2. Mann in langem Gewand und Pänula nach rechts schreitend, wendet sich nach Christus um. Linke vorgestreckt, Handfläche nach aussen.

3. Jüngling, kurzes Gewand, Chlamys, nach rechts, linker Arm vorgestreckt.

4. Kleine, halbnackte Figur auf Bett sich aufrichtend, streckt den rechten Arm dem vorigen entgegen.

5. Bartloser Mann nach links. Bekleidet mit Pänula.

6. Bartloser Mann nach rechts.

7. Bärtiger Mann von vorne, Kopf dem vorigen zugewandt, in antiker Mantelstellung.

8. Christus mit Nimbus in der gewöhnlichen Stellung nach rechts.

9. Kuppelgebäude.

III. Curat paraliticum. Ceci clamant. Vocat Matheum. Murmur Phariseorum.

1. Christus mit Nimbus nach rechts.

2. Ein Lahmer erhebt sich von seinem Bett, die Rechte hoch erhoben, Handfläche nach aussen.

3. Mann in langem Gewand und Pänula nach links. Die Rechte am Haupt, in der Linken trägt er einen Stab.

4. Mann wie der vorige nach links. Die Rechte ist vorgestreckt, die Handfläche nach aussen gekehrt, in der Linken hat er einen Stab.

5. Bartloser Mann nach rechts.

6. Mann nach rechts schreitend, beide Hände vom Mantel bedeckt.

7. Sitzender bartloser Mann, im linken Arm hält er ein Buch, die Rechte ist erhoben, blickt auf den vorigen.

8. Mann nach links. Die Rechte von der Pänula bedeckt ist vorgestreckt.

9. Frau, Mantel über dem Kopf, streckt beide Hände Christus (1) entgegen.

IV. Simon invitat Jesus. Rigantur pedes Jesu. Intrat navim. Imperat ventis.

1. Christus mit Nimbus nach rechts.

2. Bartloser Mann in Pänula (Simon) dem vorigen zugewandt. Rechte Christus entgegengestreckt.

3. Kleine Figur in Tunika hält Schale. Frau ohne Mantel (Maria Magdalena) hält Füsse Christi (4). Krug.

4. Christus an der Tafel liegend, die oben halbrund geformt ist, wendet sich einem neben ihm sitzenden Mann (Simon) zu.

5. Mann nach links in Tunika hält in der Rechten Becher, in der Linken einen schlanken Krug.

6. Bärtiger Mann in langem Gewand und Mantel nach rechts. Die Rechte ist vorgestreckt, die Linke vom Mantel bedeckt.

7. Christus mit Kreuznimbus nach rechts.

8. Kahn, darin Christus aufrecht stehend nach rechts, Rechte erhoben, Kreuznimbus. Neben ihm kleiner bärtiger Mann. Ein Ruder ist ins Wasser getaucht.

9. Mann in antiker Mantelstellung nach rechts. Ueber ihm Kopf des Windes, nach links blasend.

V. Venit in terram Genesanorum. Demones mittit in porcos.

1. Mann sitzend von vorne. Beide Arme nach rechts. Kopf fehlt. Pänula und langes Gewand.

2. Mann nach rechts in antiker Mantelstellung.

3. Christus mit Nimbus nach rechts.

4. Mann nach rechts. Langes Gewand und Pänula. Reicht Christus (5) die Rechte.

5. Christus mit Nimbus in einem Kahn aufrecht stehend, reicht dem vorigen die Rechte.

6. Kuppelgebäude (wie II, 9).

7. Christus mit Nimbus nach rechts.

8. Gebückter Mann vor Christus. Ueber ihm Baumkrone.

9. Drei Säue stürzen sich kopfüber in den See.

VI. Jairus princeps orat pro filia infirma et sanata est.

1. Gebäude ähnlich dem vorigen (6).

2. Bartloser Mann in antiker Mantelstellung nach rechts.

3. Christus mit Nimbus nach rechts.

4. Mann geht Christus entgegen, Hände vom Mantel bedeckt. (Jairus).

5. Bärtiger Mann nach links. Rechte vorgestreckt, Handfläche nach aussen, Linke unter der Pänula, Kopf zurückgewandt.

6. Gebäude.

7. Christus mit Kreuznimbus nach rechts.

8. Jairi Tochter auf Bettrand sitzend giebt Christus die Rechte. Die Linke ist auf den Rand des Bettes gestützt. Oberkörper mit dünnem Hemd bekleidet, Beine vom Mantel umhüllt.

9. Bärtiger Mann nach links, beide Hände vorgestreckt. Langes Gewand und Mantel.

VII. Mittit discipulos. Qui sequitur me tollat crucem. Tangit fimbriam.

1. Christus mit Nimbus nach rechts.

2. Engel mit langen Flügeln Christus zugewandt. Linke hält Mantel. Rechte deutet auf 3.

3. Mann von vorne, Linke hält Kugel, Rechte ein Kreuz an langem Stab.

4. Mann nach links, Tunika und Mantel, der vorn auf der Brust von einer Scheibenfibel zusammengehalten wird, trägt auf den Händen einen Teller (?).

5. Mann in Tunika und Chlamys nach rechts.

6. Gebäude mit Thür, daran Vorhang.

7. Knieende Frau, Mantel über dem Kopf, Linke ruht auf dem linken Knie, Rechte berührt Mantel Jesu (8).

8. Christus mit Nimbus nach rechts schreitend, wendet sich der vorigen zu.

9. Bärtiger Mann nach rechts in antiker Mantelstellung wendet sich nach Christus um.

VIII. Jesus cum Simone. Stagnum Genesaret. $\overline{\text{JC}}$ $\overline{\text{XC}}$ trahunt rete.

1. Christus mit Nimbus nach rechts.

2. Petrus, langes Gewand und Pänula, Rechte Christus entgegengestreckt.

3. Bärtiger Mann in antiker Mantelstellung nach rechts.

4. Bartloser Mann, Stellung wie Christus, nach rechts.

5. Mann, Haltung wie 2, nach links.

6. Bartloser Mann in antiker Mantelstellung nach rechts.

7. Christus wie sonst nach rechts ohne Nimbus.

8. u. 9. Jünger in Tunika steht in einem Kahn mit Mast und Segel, anderer ausserhalb, beide ziehen an einem Netz.

IX. Christus Maria Martha. Exit demon de adultera. Leprosus curatur.

1. Christus ohne Nimbus nach rechts.

2. Martha, Haupt vom Mantel bedeckt, Rechte Christus entgegengestreckt, Handfläche nach aussen, Linke hält Gewandzipfel.

3. Frau (Maria) wie vorige nach links.

4. Christus mit Nimbus nach rechts.

5. Mann in kurzem Hemd, Oberkörper nackt, beisst sich in die rechte Hand. Linke ist erhoben.

6. Christus mit Nimbus nach rechts.

7. Frau (Ehebrecherin) von vorne. Kopf Christus zugewandt. Beide Unterarme nach aussen gestreckt (Orantenstellung). Tuch über Haupt und Brust.

8. Christus mit Nimbus nach rechts, rechter Arm lang ausgestreckt.

9. Mann in gebückter Haltung berührt Gewand Christi, dahinter Baum.

D. Die rechte vordere Säule.

I. Turba obviat Jesu cum ramis palmarum. Jesus lavat pedes. Cena domini.

1. Jüngling nach rechts in Tunika und Pänula hält in der Rechten Palmzweig.

2. Zwei Jünglinge. Einer mit Zweig in der Linken nach links weit ausschreitend blickt gerade aus. Anderer hinter ihm, Arme fehlen. Kleidung wie bei 1.

3. Jüngling nach rechts breitet mit beiden Händen Gewand aus.

4. Christus ohne Nimbus nach Frauenart auf der Eselin nach links reitend. Rechte im Redegestus erhoben, Linke hält Buch. Gewand und Mantel wie sonst.

5. Bärtiger Mann von vorne. Die Linke hebt den Mantel über das linke Knie.

6. Christus nach rechts, beide Arme gesenkt, hält in der Rechten Tuch. Vor ihm am Boden eine Vase.

7. Petrus nach links sitzend. Rechte erhoben, Linke streift das Gewand über das rechte Knie zurück. Stuhl ohne Lehne.

8. Tisch, oben halbrunder Wulst (Lagerlehne), daran links Christus sitzend, Rechte erhoben (Hand fehlt), Linke ruht auf dem Wulst. Ihm gegenüber anderer Mann (Judas?), Linke gleichfalls aufgestützt. Zwischen Beiden Kopf und Brust eines dritten sichtbar.

9. Bärtiger Mann nach links trägt mit beiden Händen Schüssel, darauf Brote (?).

II. Apostoli dormiunt. Christus orat. Judas praecio recepto prodit Jesum osculo.

1. Christus nach rechts. Die ausgestreckte Rechte berührt den Kopf eines schlafenden Jüngers. In der Linken Rolle.

2. Drei schlafende Jünger (kleiner als Christus). Der eine (Christus zunächst) hat den Kopf in die rechte Hand gestützt, die Linke auf das linke Knie gestemmt. Der zweite hat den Kopf in die Linke gestützt, die Rechte ruht auf dem linken Knie. Der dritte (über den beiden anderen) hat die Rechte ebenfalls auf das Knie gelegt. Die Linke greift nach der rechten Schulter, der Kopf ist auf die rechte Schulter gesenkt.

3. Christus nach links zusammengebückt betend. Hände vom Mantel bedeckt. Er kniet auf einem Felsen, davor ein Baum.

4. Bärtiger Mann nach rechts. Hände unter dem Mantel nach rechts vorgestreckt (Judas).

5. Bärtiger Mann nach links auf Kissenstuhl ohne Lehne sitzend. Die vorgestreckte Rechte hält Geldstücke, die Linke eine Rolle. Er ist barhäuptig.

6. Bärtiger Mann nach links sitzend, Rechte weist nach unten, Linke hält Gewand. Hinter ihm ein anderer mit der Rechten nach links deutend.

7. Jüngling in kurzer Tunika und fliegendem Mantel nach rechts hält in der Rechten Stab (Lanze?). Vor ihm kleine Figur, in der Rechten Laterne, Linke vorgestreckt.

8. Mann nach rechts. Kurze Tunika, enge Hosen und wehender Mantel. Die abgebrochene Rechte scheint eine Lanze (?) gehalten zu haben, die Linke hält den Mantelzipfel des Folgenden (Christus).

9. Christus umarmt den rechts stehenden Judas.

III. Amputat aurem. Ducunt Jesum captum. Scindit vestem. Ancilla Petrus.

1. Petrus nach rechts. Rechter Arm mit Schwert hoch über dem Kopf erhoben. Linke hält das Ohr des Malchus.

2. Malchus nach rechts mit eingeknickten Knieen. Kurze gegürtete Tunika, Hände erhoben. Dahinter Jüngling, der den sinkenden Malchus zu stützen scheint.

3. Mann in kurzer gegürteter Tunika nach rechts, Linke vorgestreckt.

4. Jüngling, gekleidet wie der vorige, mit wehendem Mantel nach rechts deutet auf Christus (5). Hinter ihm ein anderer mit Schwert.

5. Christus nach rechts. Rechte im Redegestus erhoben.

6. Sitzender bärtiger Mann nach links. Linke hält Gewand auf der Brust offen. Rechte Christus entgegen, Mantel über den Knieen.

7. Sitzender bärtiger Mann nach links hält mit beiden Händen Gewand auf der Brust offen, Mantel wie beim vorigen, Kissenstuhl.

8. Frau nach rechts. Tuch über beide Schultern (wie bei der Samariterin), barhäuptig, Rechte (abgebrochen) war im Redegestus erhoben.

9. Petrus nach links sitzend vor einem viereckigen Kohlenbecken mit Löwenfüssen.

IV. Reddit Judas precium. Gallus canit. Flet Petrus. Interrogat Jesum Pilatus.

1. Judas nach rechts wirft die Geldstücke vor die Füsse des hohen Priesters.

2. Bärtiger Mann nach links sitzend, Mantel über die Kniee gebreitet, erhebt abwehrend die Rechte.

3. Bärtiger Mann wie der vorige nach links sitzend, Rechte unter dem Kinn.

4. Petrus nach rechts sitzend, Rechte unter dem Kinn, dahinter Hahn auf Säule.

5. Petrus nach rechts, Linke, vom Mantel bedeckt, wischt Thränen aus dem Auge.

6. Zwei bärtige Männer nach rechts. Der vordere hat rechten Arm vorgestreckt, vom anderen ist nur der rechte Arm unter dem wehenden Mantel sichtbar.

7. Christus nach rechts im Redegestus.

8. Pilatus, bartlos, nach links sitzend. Tunika und Mantel, der von einer Fibel auf der rechten Schulter zusammengehalten wird. Rechte erhoben, Linke ruht auf einem mit Decke belegten Tisch, darauf kleines rundes Gefäss.

9. Zwei bartlose Männer in kurzer Tunika und Chlamys, mit hohen Stiefeln, auf Tafeln schreibend.

V. Laqueus Jude. Traditur Jesus militibus flagellatus. Lavat Pilatus manus.

1. Judas, bärtig, in langem Gewand und Mantel am Baum hängend.

2. Zwei bartlose Männer in Tunika und Mantel nach rechts. Der eine macht eine Bewegung, als ob er zum Wurf ausholen wollte.

3. Christus nach rechts im Redegestus.

4. Mann, Christus zugewandt, bekleidet mit Dalmatica, hält mit beiden Händen ein Gewandstück unter die Füsse Christi.

5. Pilatus am Tisch sitzend (wie vorhin). Hinter ihm ist der Kopf seiner Frau in einem Fensterrahmen sichtbar.

6. Zwei Männer nach links, beide bekleidet mit Dalmatica, halten das Labarum.

7. Pilatus nach rechts streckt seine Hände dem Folgenden entgegen.

8. Bartloser Mann mit Dalmatica bekleidet giesst Wasser aus einem Henkelgefäss in einen Teller mit langem Stiel, den er in der Linken hält.

9. Zwei bartlose Männer in Tunika und Pänula. Der vordere erhebt die Rechte.

VI. XPS ducitur ad crucifigendum. Agnus crucifigitur cum iniquis Custoditur sepulcrum.

1. Zwei bartlose Männer in Tunika und Pänula nach rechts.

2. Christus in langem Rock und Chlamys, mit Stirnreifen, wird am linken Handgelenk vom Nächstfolgenden gehalten. In der Rechten trägt er einen langen Stab.

3. Mann in kurzer Tunika fasst mit der Rechten den linken Arm Christi, in der Linken hält er ein Schwert.

4. Zwei Männer in Tunika und Pänula einander zugewandt. Der eine deutet nach links (Christus), der andere stützt das Kinn mit der Rechten, schreitet nach rechts.

5. Bartloser Mann mit bis zu den Knieen reichendem Schurz bedeckt, gerade von vorne, am Kreuz. Füsse nebeneinander.

6. Kreuz, in dessen Mitte runde Scheibe mit Lamm. Über den Kreuzarmen die Brustbilder von Sonne und Mond. Unter den Kreuzarmen zwei kleine männliche Figuren einander zugewandt. Der rechts Stehende hält den Rock Christi.

7. Mann am Kreuz wie 5.

8. Engel auf Felsen sitzend nach rechts. Rechte redend erhoben. Zu seinen Füssen schlafender bärtiger Mann, Rechte ruht auf dem Haupt, Linke hält Schwert.

9. Zwei Frauen, Kopf und rechter Arm vom Mantel bedeckt, die Linke hält Gewandzipfel. Zu ihren Füssen Mann in kurzer Tunika und Hosen, Kopf auf die Rechte gestützt, liegend.

VII. Surgunt corpora sanctorum. Expoliatio inferi. Apparitio domini ad discipulos.

1. Bärtiger Mann, von Kopf bis zu den Füssen in ein weites Leichentuch gehüllt, steigt aus einem Sarkophag, dessen dachförmiger Deckel daneben liegt. Hinter ihm unter Rundbogennische eine weibliche Gestalt, ebenfalls eingehüllt.

2. Eine eingehüllte Gestalt windet sich aus einem Sarkophag, dessen dachförmiger Deckel an die Schmalseite desselben angelehnt ist. Unter einer Ädicula eine weibliche Gestalt beide bedeckten Hände nach rechts ausstreckend.

3. Bärtiger Mann (Adam) in langem Gewand und Mantel nach

rechts. Seine Rechte wird von Christus (4) gefasst. Zu seinen Füssen die Köpfe zweier bärtiger Figuren mit Stirnreifen. Teile der nackten Oberkörper sichtbar. Der eine beisst sich in die Hand (Satan und Inferus).

4. Christus nach links hält Adam mit der Rechten.

5. Bartloser und bärtiger Mann nach rechts.

6. Zwei bärtige Männer, der eine gebückt nach rechts schreitend hat beide Arme nach rechts gesenkt, der andere hält mit beiden Händen eine Rolle.

7. Christus im Redegestus nach rechts.

8. Petrus, in der Linken zwei Schlüssel an einem Reif nach links. Neben ihm bärtiger Mann, der mit beiden Händen Rolle hält und sich nach rechts umwendet.

9. Bärtiger Mann nach links, Kopf zurückgeneigt, scheint auf etwas zu horchen, was der neben ihm stehende, ebenfalls bärtige Mann sagt. Beide haben die vom Mantel bedeckten linken Hände nach links vorgestreckt. Der erste deutet mit der Rechten nach links (auf Christus).

VIII. Ascensio Christi ad celos apostolis cum miratione aspicientibus.

1. Engel nach rechts (horizontal) schwebend hält mit beiden Händen runde Scheibe (Mandorla).

2. Christus in der Mandorla thronend. Rechte erhoben, Handfläche nach aussen, Linke hält geschlossenes Buch.

3. Engel wie 1, nach links schwebend.

4. Bärtiger Mann nach links. Rechte erhoben auf dem Haupt, Linke hält Buch.

5. Bärtiger Mann nach links, Kopf zurückgewandt. Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger erhoben, in der Linken Kreuz an langem Stiel.

6. Bärtiger Mann nach links hält Buch im Arm.

7. Bärtiger Mann nach rechts hält mit beiden Händen Rolle.

8. Bärtiger Mann nach rechts wendet sich nach dem vorigen um.

9. Bärtiger Mann nach rechts, Rechte ruht auf dem Haupt, in der Linken ein Buch.

IX. Jesus sedet in gloria celesti adstantibus ordinibus angelorum.

1. Christus bärtig (nur hier) auf Thron mit hoher Lehne. Linke hält Buch, Rechte liegt auf der oberen Kante desselben Buches.

2. Cherubim mit vier Köpfen, vier Flügeln, zwei menschlich gebildeten Händen und Rädern an Stelle der Füsse, wie sie die Vision des Ezechiel beschreibt (Ez. Kap. 1).

3. Engel nach links gebeugt, Hände vom Mantel bedeckt.
4. u. 5. Ebenso.
6. Engel nach rechts, Stellung wie 3.
7. u. 8. Ebenso.
9. Cherubim, wie 2 gebildet.

Der Stil der Tabernakelsäulen.

Typus, Ausdruck und Geberde. Stellung und Bewegung Kostüm.

Eine gerechte Würdigung der Tabernakelsäulen verlangt eine Untersuchung nach zwei Seiten hin, nach der stilistischen und ikonographischen. Nur dann wird es möglich sein, diesem einzig dastehenden Werk den richtigen Platz innerhalb des weiten Kunstgebietes der altchristlichen Zeit anzuweisen, wenn man sich über seinen Stil und seine ikonographischen Eigentümlichkeiten klar geworden ist. Billigerweise lassen wir das Kunstwerk zunächst selbst für sich sprechen, und beginnen darum mit der stilkritischen Untersuchung, um dann in einem zweiten Abschnitt durch den Vergleich mit anderen Werken der ikonographischen Bedeutung desselben gerecht zu werden.

Für die Darstellung des Menschen boten die zahlreichen Szenen eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit, sowohl was das Alter als auch was den Charakter und die äussere Stellung der Dargestellten anbetrifft. Dieser Mannigfaltigkeit entsprechen die Künstler der Tabernakelsäulen allerdings nicht in jeder Hinsicht. Wir unterscheiden im wesentlichen nur zwei männliche Typen, den jugendlich bartlosen, für den das mehr allgemein gehaltene Schönheitsideal der altchristlichen Zeit massgebend war, und den bärtigen. Es fehlt also der greisenhafte Typus, der ein charakteristisches Merkmal der byzantinischen Kunst bildet, wo er in der Malerei schon frühzeitig auftritt. Freilich darf man nicht vergessen, dass es der Malerei mit Hilfe der Farbe leichter war einen Unterschied in den Typen hervorzubringen, als der Skulptur. Nur bei einigen Figuren, z. B. bei Adam (D, VII, 3) und dem thronenden Christus (D, IX, 1) ist es dem Künstler ganz gut gelungen den Eindruck ehrwürdigen Alters hervorzurufen, indem er diesen beiden langes wallendes

Haar und lange Bärte giebt. Auch die Köpfe einiger Jünger (D, VII, 5—9) zeigen nicht den herkömmlichen Typus bärtiger Männer.[1])

Wie der Kopftypus im gangen wenig wechselnd ist, so ist auch der Ausdruck des Gesichtes ziemlich gleichförmig. Alle Figuren tragen eine ruhige Gelassenheit zur Schau, die oft stark mit der jeweiligen Handlung und mit den Geberden kontrastiert. Nur in den Gesten spiegelt sich die Gemütserregung wieder, nicht im Mienenspiel. Es blieb bei vereinzelten Versuchen, dem Gesicht eine grössere Ausdrucksfähigkeit zu verleihen, so etwa bei dem grimmig dreinschauenden Kopf des Satan (D, VII, 3).

Bei den weiblichen Köpfen ist eine Unterscheidung einzelner Kopftypen noch weniger durchgeführt, hier ist es allein die Kleidung, die zwischen Matrone und Jungfrau, zwischen Herrin und Dienerin unterscheiden lässt, und im Ausdruck besteht eine noch geringere Mannigfaltigkeit als bei den männlichen Köpfen.

Weit reicher entwickelt als das Mienenspiel ist die Geberdensprache. Am häufigsten finden wir den bekannten Redegestus, mit dem namentlich Christus seine Worte begleitet, und der im Erheben der rechten Hand mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger besteht. Ein anderer, ebenfalls mehrfach verwendeter Gestus besteht im Vorstrecken der Hand, so, dass die Handfläche nach aussen (dem Beschauer zu) gewandt ist. Auch dieser Gestus begleitet die Rede, und schliesst zugleich den Ausdruck der Ehrerbietung ein, wird also nur von niedriger stehenden Personen gebraucht (so der Blinde B, VII, 6 u. a.). Das Bitten wird durch Vorstrecken beider meist vom Mantel bedeckten Hände zum Ausdruck gebracht. Um Verwunderung oder Schrecken kund zu geben, werden beide Hände erhoben, wobei die Handflächen nach aussen gekehrt sind. Bisweilen kommt die Bewegung des einfachen Hindeutens durch Ausstrecken des Zeigefingers vor.

In den Stellungen und Bewegungen der Körper tritt uns ein grosser Wechsel entgegen. Stand- und Spielbein pflegen deutlich unterschieden zu sein. Häufig ist eine an die Antike erinnernde Haltung, die wir weiter oben als antike Mantelstellung näher charakterisierten. Diese Stellung wird gern ruhig stehenden Personen beigelegt. Die Jünger

---

[1]) Man vergleiche mit ihnen das Petrus-Relief des Berliner Museums. Abb. im Jhb. der Kön. Preuss. Kunsts. 1901 (XXII) S. 30/31. (Letzteres nach Strzygowski wahrscheinlich 5. Jh.).

Christi werden oft so dargestellt, dass sie in einem Arm oder mit beiden Händen ein Buch oder Schriftrolle tragen. Eine eigentümliche Bewegung ist einem Hirten bei der Verkündigung gegeben (B, II, 4). Er stützt sich mit beiden Händen auf einen Stab, und wendet sich dabei lebhaft um. Bei späteren byzantinischen Darstellungen der Hirtenverkündigung kehrt der Hirt, der sich auf seinen Stab stützt, ungemein häufig wieder.

Auch bei einer Frau lässt sich ein Bewegungsmotiv auf die Antike zurückführen, bei der Frau (B, VI, 9), die das Haupt mit dem Mantel oder Schleier bedeckt hat. Die Arme sind ganz verhüllt, nur die Hände sind frei. Mit der rechten Hand greift sie nach der linken Schulter, der linke Arm ist gesenkt. Die Orantenstellung finden wir zweimal auf den hinteren Säulen (A, III, 6 u. C, IX, 7).

Sitzende Figuren zeigen öfters das Motiv, dass sie das Kinn in die Hand stützen, nicht selten ist dem Oberkörper eine dem Unterkörper entgegengesetzte Wendung gegeben. Das Knieen geschieht auf zweifache Weise: Entweder ist nur ein Knie zur Erde geneigt, oder die ganze Gestalt kauert gleichsam an der Erde, z. B. Christus in Gethsemane (D, II, 3), ein Zug, der für die spätere byzantinische Kunst typisch bleibt. Das Liegen eines schlafenden Wächters am Grabe Christi ist in antiker Weise so dargestellt, dass der Schläfer den rechten Arm erhoben hat, und die rechte Hand auf den Kopf legt. Dieselbe Stellung nimmt der schlafende Jonas auf altchristlichen Sarkophagen ein.

Figuren in der Bewegung haben bei langsamen Gehen das äussere Bein gewöhnlich zurückgestellt, und treten mit dem anderen Fuss fest auf, seltener ist das äussere Bein vorgesetzt. Mit stark gebeugten Knieen kommen die Magier zu Maria, doch soll hier durch die gebückte Haltung nicht die schnelle Bewegung, sondern nur die Ehrfurcht vor der Gottesmutter und ihrem Sohn zum Ausdruck gebracht werden. Auch im Gehen ist der Oberkörper bisweilen in eine dem Unterkörper entgegengesetzte Richtung gewendet.

Das Fliegen finden wir nur bei den beiden Engeln dargestellt, die Christus in der Mandorla tragen. Sie fliegen annähernd horizontal mit stark gebogenen Knieen, in derselben Weise wie die Engel, die auf fünfteiligen Diptychen die corona triumphalis halten.[1])

---

[1]) Vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B. 1897. S. 229 ff.

Neben diesen mehr allgemein gehaltenen Gesten und Bewegungen finden sich andere, die ungewöhnliche Situationen in ausserordentlich prägnanter Weise zur Anschauung bringen, und um so mehr unsere Beachtung verdienen, als sie weit über das, was in der altchristlichen Sarkophagskulptur geleistet wurde, hinausgehen. Man beachte bei der Verkündigung die heftige Bewegung eines Hirten (B, II, 3) mit leidenschaftlich zurückgeworfenem Kopf, dessen Stellung an antike Figuren in bacchischen Szenen erinnert. Mit hochgeschwungener Geissel treibt Christus (B, V, 4) die Wechsler aus dem Tempel, und in noch kräftigerer Bewegung hat Petrus (D, III, 1) das Schwert erhoben, um es im nächsten Augenblick auf Malchus herabsausen zu lassen. Bei der Himmelfahrt (D, VIII, 4) beschattet ein Jünger seine Augen mit der Hand, geblendet von der Erscheinung Christi in der Mandorla, ein Zug, der sich in späteren byzantinischen Darstellungen erhalten hat. Wie ausdrucksvoll ist die Geberde des falschen Zeugen, der Christus vor dem hohen Priester verrät (D, III, 4), wie fein der Gegensatz zwischen dem ruhig sprechenden Christus und den eifernden Juden vor Pilatus (D, IV, 6 u. 7) durchgeführt! Wie gut beobachtet ist beim Blinden das Tasten mit seinem langen Stab nach dem Brunnen (B, VII, 7) und wie natürlich die Bewegung der beiden Diener, die nur mit innerem Widerstreben das Leichentuch des Lazarus mit den Fingerspitzen berühren, und sich von der Leiche mit zugehaltener Nase wegwenden (B, VIII, 3 u. 5)!

Es mag genügen auf diese wenigen Züge, die sich leicht vermehren liessen, hingewiesen zu haben, um den Fortschritt zu erkennen, der die Ciboriumsäulen vor früheren altchristlichen Werken auszeichnet. Er beruht namentlich in der mehr historischen als symbolischen Wiedergabe einer Szene und in dem Versuch, den konventionellen Kompositionen durch Beimischung naturalistischer Züge eine grössere innere Wahrscheinlichkeit zu verleihen.

Über die Kostümfrage[1]) können wir schneller hinweggehen. Die Männertracht besteht für ältere Männer in langem, bis zu den Knöcheln reichendem Gewand und Mantel. Letzterer bedeckt gewöhnlich den linken Arm, und ist über die linke Schulter und unter den rechten Arm geschlungen. Die weiten Ärmel des Untergewandes reichen bis

[1]) Vgl. Dobbert, Zur byzantinischen Frage. Jahrb. d. K. preuss. Kunstsmlg. 1894. S. 125 ff. u. S. 211 ff. — Haseloff, Codex Purpurens Rossanensis, Berlin u. Leipzig 1898. S. 65 ff.

etwa zu den Ellenbogen. Über die andere Art nach antiker Weise den Mantel zu tragen habe ich oben schon gesprochen. Die Priestertracht unterscheidet sich nur auf A von der Tracht anderer älterer Männer. Hier trägt der Priester einen Mantel, der mit einer Scheibenfibel auf der Mitte der Brust zusammengehalten wird, und ausserdem eine Kopfbedeckung (eine Art Diadem). Juden tragen über dem Untergewand häufig die Pänula, die nach vorn spitz zufällt. Auch ein langes Gewand mit Ärmeln ohne Mantel kommt vor (z. B. B, IV, 4). Untergeordnete Persönlichkeiten, Hirten, Diener, haben eine kurze, meist gegürtete Tunika ohne Mantel. Die Magier tragen gegürtete Tunika und eng anliegende Hosen, darüber einen Mantel und auf dem Kopf die bekannte phrygische Mütze. Die Römer sind durch den auf der Schulter mit einer Fibel zusammengehaltenen Mantel (chlamys) charakterisiert, darunter tragen sie lange oder kurze Tunika. Eine römische Rüstung sehen wir an einem der Begleiter des Hauptmanns von Capernaum (B, VI, 8). Selten sind Kopfbedeckungen. Die Mützen der Magier wurden schon erwähnt, ebenso die Priestertracht auf A. Der Hauptmann von Capernaum (B, VII, 2) trägt einen Stirnreif, ein dem Herrn entgegengesandter Römer (B, VI, 7) eine eng anliegende Mütze. Männer in der langen Tunika pflegen mit Sandalen bekleidet zu sein, die mit der kurzen Tunika Bekleideten tragen entweder Stiefel oder sind barfüssig.

Die Frauentracht tritt uns in drei Formen entgegen. Die gewöhnliche Tracht ist ein langes bis auf den Boden reichendes Gewand und ein Mantel oder Tuch, das über den Kopf gezogen, und von der rechten nach der linken Schulter geworfen ist. Dienerinnen tragen ebenfalls das lange Gewand, doch ohne Mantel. Das Gewand ist unter der Brust gegürtet. Eine dritte Form endlich trägt die Samariterin (B, V, 7), die Ehebrecherin (C, IX, 7) und die Magd im Palast des hohen Priesters (D, III, 8). Diese Frauen sind barhäuptig und tragen über der Brust ein schmales Tuch, das nach hinten über beide Schultern fällt. Die Tracht der Engel besteht in einem langen Gewand, einem Mantel, und einer Binde im Haar.

Durch den Nimbus ist auf B nur Maria, nicht aber Christus ausgezeichnet, so bei der Verkündigung (I, 1) und Heimsuchung (I, 6). Er fehlt bei dem Gespräch mit Joseph (I, 4) und bei der Geburt Jesu (I, 9), ist aber wieder bei der Einladung zur Hochzeit nach Cana (III, 6) und bei der Hochzeit selbst (IV, 5) angebracht. Auf A und D fehlt der Nimbus, auf C trägt Christus den Nimbus, zuweilen mit eingezeichnetem

Kreuz, doch fehlt er auch da bisweilen, wohl mehr aus Nachlässigkeit. An einigen Nimben haben sich Goldspuren erhalten.

Die ikonographische Bedeutung der Tabernakelsäulen.

Joachim aus dem Tempel gewiesen.

A, I, 1—9. Protoevangelium Jacobi c. I. Pseudo-Mathaei Evang. c. II. De nativitate Mariae c. II.[1])

Die seltene Scene findet sich in den Homilien des Jakobus (Paris, Bib. Nat. No. 1208. Bordier, Description des peintures etc. dans les Manuscrits grecs, Paris 1883, S. 152) aus dem 11. Jahrhundert, jedoch ohne einen näheren Vergleichspunkt zu bieten. Dem hohen Priester ähnlich in Tracht und Stellung ist der Aaron im Cosmas Indicopleustes der Vatic. Bibl. (Garr. III, 146, 2 u. 3), ferner Zacharias ebenda (Garr. III, 151, 6), sowie Zacharias im syrischen Codex des Rabulas von 586 in Florenz (Garr. III, 129, 2), hier jedoch barhäuptig mit Nimbus. Auch Melchisedek in S. Apollinare in Cl. zu Ravenna (Garr. IV, 266, 5) bietet sich zum Vergleich dar, uud, um ein Werk der Plastik zu nennen, sei hier die Elfenbeintafel des Museo civico zu Bologna erwähnt (Graeven, Frühchristl. u. mittelalterl. Elfenbeinwerke aus Sammlungen in Italien No. 2), die nach Graeven um 900 in Byzanz entstanden ist. Welche Szene mit I, 6 u. 7 gemeint ist, ist nicht ganz klar. Da Joachim, nachdem sein Opfer abgewiesen wurde, zu Anna nicht zurückkehrt, so scheint hier das Gelübde der beiden vor dem Opfer dargestellt zu sein (de nativ. c. I.). Der Name des hohen Priesters Isachar ist nnr einmal genannt (de nativ. c. II).

Anna und Judith. Anna's Klage. Vogelnest. Verkündigung an Anna und Joachim.

A, II, 5 u. 6. — II, 7. — II, 8 u. 9 — II, 1—4. Protoevang. c. II—IV. Ps.-Matth. c. II. (Szene mit der Dienerin nach der Verkündigung). De nativ. c. III u. IV (nur Verkündigung).

Die Überschrift ist nicht genau, da sie nur die Verkündigung erwähnt. Die Szenenfolge ist selten. In den Homilien des Jakobus

[1]) Evangelia Apocrypha (Ed. Tischendorf), Lipsiae 1876.

(Bordier a. a. O. S. 153) ist die doppelte Verkündigung an Joachim und Anna, sowie der letzteren Gebet im Garten und das Vogelnest dargestellt, es fehlt aber das Gespräch mit der Dienerin (Judith). Die Verkündigung an Joachim geschieht nach den Vorschriften des Malerbuches[1]) auf einem Berg. Eine Elfenbeintafel der Sammlung Botkin zu Petersburg[2]) zeigt die sitzende Anna, den Verkündigungsengel und einen Baum mit drei Vögeln.

Engel reden zu Joachim und Anna. Opfer Joachims.

A, III, 1—6. — III, 7—9. Ps.-Matth. c. III. In den beiden anderen Evangelien ist eine zweimalige Verkündigung nicht erwähnt. Jochims Opfer nach der ersten Verkündigung erwähnt das Protoevang. c. IV.

Die Darstellung auf der Säule schliesst sich an den Bericht im Ps.-Matth. an, doch ist die richtige Reihenfolge nicht eingehalten. Das Evangelium erwähnt zuerst das Opfer Joachims nach der ersten Engelerscheinung (III, 7—9), dann die zweite Erscheinung des Engels im Traum (III, 4 u. 5), dann das Gebet Anna's (III, 6) und endlich die Rede des Engels an Anna (III, 1—3). III, 7—9 könnte auch die Ansprache Joachims an die Hirten nach der zweiten Engelserscheinung bedeuten, es würde aber auch dann die richtige Reihenfolge durch die betende Anna unterbrochen sein.

Joachim umarmt Anna.

A, IV, 8 u. 9. Protoevang. c. IV. Ps.-Matth. c. III. De nativ. c. V.

Die Szene wird selten dargestellt, sie findet sich z. B. in den erwähnten Homilien des Jakobus (Bordier a. a. O. S. 153) und auf dem Barberinischen Diptychon (Gori, Thesaurus veterum Diptychorum III, 281 ff. Taf. 37). Die Einfachheit der Handlung giebt zu einer weiteren ikonographischen Untersuchung keinen Anlass. Aus frühchristlicher Zeit ist mir ein Beispiel für diese Darstellung nicht bekannt.

Geburt der Maria.

A, IV, 1—3. Protoevang. c. V. Ps.-Matth. c. IV. De nativ. c. V.

Die Geburt Mariä pflegt in der byzantinischen Kunst so dargestellt zu werden, dass Anna auf einem Polster ruht, Dienerinnen um sie be-

---

[1]) Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855. S. 276.

[2]) Strzygowski, Zwei weitere Stücke zur Marientafel aus Murano. Byz. Zeitschrift VIII, 1899, S. 680, 1. — Derselbe, Röm. Quartalschrift XII, 1898, S. 32 f.

schäftigt sind oder Speisen auftragen und andere das Kind baden. So nach der Vorschrift des Malerbuches[1]). Wir finden diese Art der Darstellung im Menologium des Vatican (Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, Paris 1878, I. S. 38 f. Taf. 3), auf der erwähnten Barberinischen Tafel (Roh. de Fl. a. a. O. Taf. 4 u. 101), auf den Wandmalereien der Sophienkirche von Kiew (Tolstoi und Kondakoff, Russ. Altertümer in Denkm. der Kunst, St. Petersburg 1891, IV, Abb. 103 [russ.]), auf den Mosaiken der Kahrië-Moschee zu Konstantinopel. Die Darstellung auf der Säule weicht insofern von dem gebräuchlichen späteren byzantinischen Typus ab, als Anna sitzend dem Bade zusieht, und die Dienerinnen mit Speisen fehlen.

Opfer Joachims.

A, IV, 4—7. Protoevang. c. V.

Ob das letzte Opfer vor der Geburt der Maria hier gemeint sei, ist nicht klar. Die Säule stellt einen Jüngling mit kurzem Rock und Mantel dar, der dem Priester ein Opfertier reicht. Es ist auffallend, dass Joachim in dieser Kleidung erscheint, doch lassen die Worte des Evangeliums die Annahme nicht zu, dass ein anderer als Joachim selbst das Opfer darbringen könnte, und da im folgenden Streifen wieder das Schlachten eines Tieres dargestellt ist, so werden wir die Szene nicht auf die spätere Bereitung eines Mahles, sondern auf das in Kap. V erzählte Opfer beziehen müssen.

Joachim bereitet ein Mahl.

A, V, 1—3. Protoevang. c. VI. Ps. — Matth. c. IV. De nativ c. VI.

Auf der Säule ist nur das Schlachten eines Kalbes durch zwei Diener dargestellt, Joachim, die Priester und Schriftgelehrten fehlen. In den Homilien des Jakobus ist die Szene breit erzählt (Bordier a. a. O. S. 157).

Anna reicht dem Kind die Brust.

A, V, 4—9. Protoevang. c. VI.

Dienerinnen sind im Text nicht erwähnt. Eine Dienerin mit einem Fächer schreibt das Malerbuch für die Geburt der Maria vor.

---

[1]) Schäfer a. a. O. S. 276.

Maria wird in den Tempel geführt.[1])

A, VI, 1—2, 4—9. Protoevang. c. VI. Ps. — Matth. c. IV. De nativ. c. VI.

Die Handlung ist auf der Säule in mehrere Szenen zerlegt, die den Weg der Maria zum Tempel schildern. Der Empfang durch den hohen Priester ist zweimal dargestellt (VI, 8 u. 9. VII, 1 u. 9), was durch die Erzählung der Evangelien nicht motiviert erscheint. VI, 3 stellt wohl Anna zum Herrn sprechend vor (Protoev. VI. Ps. — Matth. c. V). Anna und Joachim tragen zwei Tauben in den Händen (VI, 7 u. VII, 2). Die Evangelien nennen keine bestimmte Gaben, doch sind uns die Tauben als Reinigungsopfer aus Lukas II, 24 bekannt.

Joachim, Anna und Dienerinnen gehen zum Tempel.

A, VII, 1—9. Protoevang. c. VII.

Nur das Protoevang. kennt diese Szene. In den Homilien des Jakobus sind an dieser Stelle die fünf klugen Jungfrauen dargestellt (Bordier a. a. O. S. 159), an die wir wegen der Fünfzahl auch hier werden denken müssen, nur dass die eine (VII, 6) statt einer Fackel eine Büchse oder ähnlichen Gegenstand trägt.

Tempelgang Mariä.

A, VIII, 1, 5—9. Protoevang. c. VII. Ps. — Matth. c. IV. De nativ. c. VI.

Das Schema der Kompostion auf byzantinischen Denkmälern pflegt folgendes zu sein: Auf der einen Seite der hohe Priester am Eingang des Tempels, ihm gegenüber die kleine Maria, ihre Eltern und Dienerinnen. So ist die Szene im Menologium des Vatikan dargestellt (Roh. de Fleury, La Ste. Vierge I, S. 47 f. Taf. 5), und ähnlich auf dem Barberinischen Diptychon, auch auf den Mosaiken der Kahrië-Moschee und in den Homilien des Jakobus (Bordier a. a. O. S. 160). Eine genaue Übereinstimmung mit der Säule findet sich auf keinem der genannten Werke.

---

[1]) Die Darstellungen auf den beiden hinteren Säulen, die oft ebenso weitschweifig als unklar sind, lassen eine befriedigende Erklärung nicht immer zu. So kann man auch hier zweifelhaft sein, ob die Führung der dreijährigen Maria gemeint sei, oder ob der später erwähnte Tempelgang nur in breiterer Weise erzählt ist.

Maria durch einen Engel gespeist.

A, VIII, 2—4. Protoevang. c. VIII. Ps. — Matth. c. VI. De nativ. c. VII.

Diese Szene ist in der Regel mit der vorigen verbunden. Die fünfteilige Elfenbeintafel des Mailänder Domschatzes (Garr. VI. 454), die Barberinische Tafel (Gori III. Taf. 37), die Wandmalereien der Sophienkirche in Kiew (Russ. Altert. a. a. O. Abb. 104), auch die Homilien des Jakobus (Bordier a. a. O. S. 161) liefern Beispiele für diese Szene,[1]) doch besteht keine Übereinstimmung mit der Ciboriumsäule.

Josephs blühender Stab.

A, IX, 1—9. Protoevang. c. IX. Ps. — Matth. c. VIII. De nativ. c. VII. u. VIII.

Die Darstellung auf der Säule ist unklar, da Joseph des blühenden Stabes entbehrt und Maria nicht kenntlich gemacht ist (IX, 2 u. 4?). Engere Beziehungen zu anderen byzantinischen Darstellungen finden sich nicht.

Verkündigung an Maria.

B, I, 1 u. 2. Protoevang. c. XI. Ps. — Matth. c. IX. De nativ. c. IX. Lucas c. I, 26 ff.

Zwei Gruppen von Verkündigungsszenen lassen sich in älterer Zeit unterscheiden: Bei der einen empfängt Maria sitzend, bei der anderen stehend die Engelbotschaft. Wir haben es hier nur mit der letzteren zu thun. Am nächsten kommt unserer Darstellung die Miniatur im syrischen Cod. des Rabulas (Garr. III. 130, 1), wo die Figuren wie auf der Säule auf Piedestalen, aber im Gegensinn stehen. Ähnlich sind die Darstellungen auf folgenden Werken: Elfenbeintafel der Sammlung Trivulzi (Roh. de Fl., La Ste. Vierge I, Taf. 7), andere Tafel ebda (Roh. de Fl. a. a. O. Taf. 9), Monza, Oelampulla (Garr. VI. 433, 8 um 600), Elfenbeindeckel von Etschmiadzin (Strzygowski,[2]) Byz. Denkmäler I. Das Etschmiadzin-Evangeliar, Wien 1891. Taf. 1, 2, S. 42 ff. 6. Jahrh.), Miniatur ebda (Strzygowski a. a. O. Taf. 5, 2), Cameen, wahrscheinlich aus Palästina (Garr. VI. 478, 29 u. 30. Hier Maria und der Engel einander im Profil zugewandt), Miniatur im pariser Gregor von Nazianz (Bib. Nat. Ms. gr. No. 510 Abb. Roh. de Fl. a. a. O. I, Taf. 11. 9. Jahrh.).

---

[1]) Verbindung von Tempelgang und Speisung Mariä häufig in byzant. Psalterien. Vgl. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Helsingfors 1895 I., S. 49.

[2]) Strzygowski a. a. O. „Es scheint, dass der Typus der aufrecht stehenden Madonna in Syrien und Palästina seinen Ursprung hatte."

Es genügt auf diese Beispiele hingewiesen zu haben, um zu zeigen, dass der Typus der Verkündigung, wie er auf der Tabernakelsäule wiedergegeben ist, der syrischen und palästinensischen Kunst geläufig war.

Josephs ungerechter Verdacht.

B, I, 3 u. 4. Protoevang. c. XIII. Ps. — Matth. c. X. De nativ. c. X.

Die Szene findet sich ähnlich, aber im Gegensinn auf dem Elfenbeinantependium in Salerno. Viel häufiger wurde die darauf folgende Szene der Prüfung Mariä durch das Fluchwasser dargestellt, z. B. auf der Maximianskathedra (Garr. VI. 417, 2), dem Pariser Diptychon (Garr. VI. 458, 2), dem Elfenbeindeckel von Etschmiadzin (Strzyg. a. a. O. Taf. 1, 2), dem Elfenbein der Sammlung Uwaroff in Petersburg (Strzyg. a. a. O. S. 43) und, um ein Werk der späteren byzantinischen Kunst anzuführen, dem Mosaik von S. Marco (Roh. de Fl. L'Évangile. I. Taf. 8, 1. Kreutz-Ongania, Basilica di S. Marco, Mosaici Taf. 43).

Heimsuchung.

B, I, 5 u. 6. Protoevang. c. XII. Luk. c. I, 40 ff.

Wir unterscheiden zwei Gruppen der Darstellung: Die eine, bei der sich die Frauen umarmen, die andere, bei der sie sich die Hände reichen. Diesen Typus, den auch die Skulptur auf der Tabernakelsäule vertritt, finden wir auf einem Sarkophag von Ravenna (Garr. V. 344, 2 [1]), auf einem Goldenkolpion im kaiserl. ottoman. Museum von Konstantinopel (Abb. Strzygowski, Etschmiadzin Evang. Taf. 7), während auf einer Ampulla in Monza (Garr. VI. 433, 8), auf dem zerstörten Mosaik der Kapelle Johann's VII. (Garr. IV. 280, 1. A. 8. Jahrh.) u. a. die Umarmung dargestellt ist. Auf dem Pariser Dipt. (Garr. VI. 458, 2) stehen sich beide Frauen im Redegestus gegenüber, und auf einer Elfenbeintafel der Sammlung Botkin in Petersburg [2]) heben beide Frauen den Schleier.

Geburt Jesu und Salome.[3])

B, I, 7—9. Protoevang. c. XX. Ps. — Matth. c. XIII.

Der Darstellung auf der Säule steht eine Elfenbeinpyxis im Münz-

---

[1]) Hierzu Strzygowski in der byzant. Zeitschr. I., 1892, S. 61 ff.

[2]) Nach Strzygowski, Byz. Z. VIII, S. 681, 2, ist die Petersburger Tafel wahrscheinlich in Oberegypten entstanden. Die sich hinter einen Vorhang zurückziehende Dienerin kommt erst auf späteren byzantinischen Darstellungen der Heimsuchung vor.

[3]) Vgl. Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890, passim. — Roh. de Fl., La Ste. Vierge, I., S. 109 ff.

kabinet zu Wien (M. Schmid a. a. O. No. 57) und eine andere in Berlin[1]) (Garr. VI. 437, 4. M. Schmid a. a. O. No. 58) am nächsten, doch sind die Unterschiede nicht unwesentlich, so fehlt Joseph auf den Pyxiden, Salome unterstützt die linke Hand mit der Rechten, während sie auf der Säule die Linke auf das Knie legt.[2]) Maria sitzt auf einem gepolsterten Stuhl ohne Lehne mit Fussbrett, es ist ihr also noch nicht das für die byzantinische Kunst seit dem Maximiansstuhl typische Polster gegeben. In der Art des Sitzens erinnert die Maria der Säule an die gleiche Figur im syrischen Codex (Garr. II. 130, 2).

Hirtenverkündigung.

B, II, 1—4. Ps. — Matth. c. XIII. Luc. c. II, 8 ff.

Auf der Säule ist die Schilderung des Lukas benutzt. Eine Parallele zu unseren Figuren findet sich nicht. Weder auf Sarkophagen, noch auf altchristlichen Elfenbeinwerken ist der Schrecken, der sich der Hirten bei der Erscheinung des Engels bemächtigt, in so drastischer Weise geschildert, vielmehr begnügen sich die Hirten damit, eine Hand zum Himmel empor zu heben. Auf späteren byzantinischen Werken ist die Bewegung lebhafter. Einer der Hirten pflegt sich auf seinen Stab zu stützen, ein Zug, der sich auf der Tabernakelsäule schon vorgebildet findet. Ein Unterschied im Alter der Hirten, wie er später die Regel bildet, ist indessen auf der Säule noch nicht gemacht.

Die Magier und Herodes.

B, II, 5—9. Protoevang. c. XXI. Ps. — Matth. c. XVI. Matth. II, 1 ff.

Die Magier vor Herodes sind in der altchristlichen Kunst mehrfach dargestellt auf Katakombengemälden (Garr. II. 35, 2—67, 2), auf dem Mosaik von S. Maria Magg. (Garr. IV. 214), auf Sarkophagen (Garr. V. 303, 2—326, 3—329, 1), auf der fünfteiligen Elfenbeintafel des Vatikans, (Garr. VI. 457, 1), doch nirgends findet sich das Motiv der forschenden Magier wie auf der Säule.

Die Anbetung der Magier.[3])

B, III, 1—5. Protoevang. c. XXI. Ps. — Matth. c. XVI, Matth. II, 11.

Keine der ausserordentlich zahlreichen Darstellungen deckt sich ganz

---

[1]) Wilh. Vöge, Die Elfenbeinbildwerke (K. Mus. Berlin), No. 6, Syro-egypt., 7. Jh.

[2]) Dass Salome kniet, ist im Protoevang., nicht aber im Ps. Matth. erwähnt.

[3]) Darstellungen aus der altchristl. (abendländ.) Kunst zusammengestellt bei von Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, Stuttgart 1881. S. auch Roh. de Fleury, La Ste. Vierge, I., S. 151 ff.

mit unseren Skulpturen. Es finden sich wohl Beispiele in der altchristlichen Kunst für dasselbe Schema: Die drei Magier hintereinander schreitend, die Madonna auf dem Thron ihnen zugewandt, hinter dem Thron Joseph (z. B. Garr. V. 317, 4—380, 4), doch weichen alle in Einzelheiten von den Säulenfiguren ab. Merkwürdigerweise fehlt in Venedig der Engel, der sonst auf frühbyzantinischen Werken bei der Magieranbetung anwesend zu sein pflegt, so in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna (Garr. IV. 224, 2), auf dem Elfenbeinstuhl des Maximian (Garr. VI. 418, 1), auf dem Ambo von Saloniki (Garr. VI. 426, 1), auf dem Elfenbeindeckel in Etschmiadzin (Strzygowski a. a. O., Taf. 1, 2), auf der syrischen Miniatur ebenda (Strzygowski a. a. O., Taf. 6, 1). Die Ampullen von Monza zeigen ebenfalls eine abweichende Darstellung: Die Madonna thront in der Mitte, links die Magier, rechts Engel und Hirten (Garr. VI. 433, 7 u. 9). Auf dem erwähnten Goldenkolpion im Museum zu Konstantinopel (Strzygowski, Etschmiadzin-Evang. Taf. 7) fehlt der Engel, und der Nimbus ist, wie auf der Säule, nur der Mutter, nicht aber dem Kinde gegeben. Ein Altersunterschied ist zwischen den drei Magiern nicht gemacht. Er kommt nach Strzygowski seit dem 6. Jahrhundert vor auf den Ölfläschchen von Monza und auf einer syrischen Miniatur im Etschmiadzin-Evangeliar (Strzygowski a. a. O., Taf. 6, 1), auch auf dem Architravrelief des linken westlichen Portals von S. Marco (Taf. 57a, 89a) sind zwei Magier bärtig, der dritte aber unbärtig. Es sei noch auf den Gestus des Joseph hingewiesen, der die rechte Hand an die Wange hält, eine Geste, die sich auf späteren byzantinischen Darstellungen der Geburt Christi, die oft mit der Magieranbetung verbunden ist, bei dem abseits sitzenden Joseph immer wiederholt.

Einladung nach Cana.

B, III, 6—9. Joh. c. II, 1 u. 2.

Die Szene ist, soweit mir bekannt, in frühchristlicher Zeit sonst nicht dargestellt worden.

Berufung des Petrus, Andreas, Jakobus und Johannes.

B, IV, 6—9. Matth. c. IV, 18 ff. Mark. c. I, 16 ff.

Die Szene, die merkwürdigerweise nach Luk. c. V, 1 ff. auf C, VIII, 1—9 wiederholt ist, findet sich in dem Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. No. 510. Bordier a. a. O., S. 72. Roh. de Fl. l'Évangile I, Taf. 41, 1) ähnlich dargestellt, nur stehen auf der Ciboriumsäule bloss drei Jünger in den Kähnen.

Hochzeit zu Cana.

B, IV, 5—9. V, 1—3. Joh. II, 3 ff.

Zwei Momente sind dargestellt: Auf dem unteren Streifen das Mahl und die Unterredung zwischen Christus und Maria, auf dem oberen das Füllen der Wasserkrüge. In der Sarkophagplastik, auf Goldgläsern, auf der Thür von S. Sabina finden wir die wunderbare Verwandlung in der Weise angedeutet, dass Christus mit einem Stab eines der am Boden stehenden Gefässe berührt. Auf der Maximianskathedra (Garr. VI. 418, 4) trägt Christus ein Kreuz in der Hand und weist mit der anderen auf die vor ihm stehenden Krüge. Die historische Darstellung des Vorgangs scheint auf der Säule zum ersten Mal zur Anwendung gekommen zu sein, und findet sich später sowohl in der byzantinischen, als in der abendländischen Kunst häufig. Das Füllen der Wasserkrüge ist ähnlich auf dem Architravrelief des linken äusseren westlichen Portals von S.Marco wiedergegeben (Abb. Bas. di S. Marco V, 2. Taf. 57, 89 u. 57a.[1]) Der syrische Codex (Garr. III. 131, 1) bietet keine Parallele.[2])

Vertreibung aus dem Tempel.

B, V, 4. u. 5. Matth. c. XXI, 12 u. 13. Mark. c. XI, 15 f. Luk. c. XIX, 45 u. 46. Joh. c. II, 15 u. 16.

Die Szene folgt der Erzählung des Johannes, in der es heisst, dass Christus eine Geissel aus Stricken machte, um die Wechsler aus dem Tempel zu vertreiben. Im Codex Rossanensis, dem der Säule zeitlich zunächst stehenden Werke, ist die Begebenheit anders geschildert.[3])

Christus und die Samariterin.[4])

B, V, 6—9. Joh. c. IV, 5 ff.

Zwei Momente sind dargestellt: Christus, der mit der Samariterin, und mit den Jüngern spricht. Unter den zahlreichen Denkmälern, die

---

[1]) Nach Zorzi (Text S. 296) 5. od. 6. Jh. Christus ist jugendlich bartlos dargestellt und trägt den Kreuznimbus. Der Architrav scheint mir einer den Tabernakelsäulen verwandten Kunstrichtung anzugehören. Der Zeit nach dürfte er zwischen die vorderen und hinteren Säulen zu setzen sein. (6. Jh.?)

[2]) Vgl. Rohault de Fl. l'Évangile I, Taf. 37—39.

[3]) Vgl. Haseloff, Cod. Purpureus Rossanensis S. 94 f. Auf späteren byzantinischen und abendländischen Darstellungen findet sich der geisselschwingende Christus häufiger.

[4]) Dobbert, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1894, S. 141 ff.

diesen Gegenstand behandeln, kommen für uns nur diejenigen in Frage, die kompositionell in engerer Beziehung zur Säule stehen, d. h. bei denen Christus links sitzt, rechts die Samariterin steht und der Brunnen sich zwischen beiden befindet. Wir begegnen dieser Kompositionsform im syrischen Codex (Garr. III. 132, 1), auf einem Sarkophagfragment aus Narbona (Garr. V. 402, 7), dem mehrfach genannten Goldenkolpion in Konstantinopel (Strzygowski, Etschmiadzin-Evang., Taf. 7), einem Cameo (Garr. VI. 479, 12), der Pariser Elfenbeintafel (Garr. VI. 458, 1), im Gregor von Nazianz der Pariser Nationalbibliothek (Ms. gr. No. 510 Roh. de Fl. l'Évangile I, Taf. 48, 49, 2), endlich auch auf dem Mosaik in S. Marco (Basilica di S. Marco, Mosaici, Taf. 29) u. a. In S. Apollinare N[1]) (Garr. IV. 249, 2) ist die Szene ähnlich, aber im Gegensinn dargestellt. Das Sitzen bei Christus ist, wie schon Dobbert hervorhebt, charakteristisch für byzantinische Darstellungen. Auch darin stimmt das Säulenrelief mit anderen byzantinischen Darstellungen überein, dass der Samariterin eine besondere Tracht gegeben ist.

Zachäus.

B, VI, 1—6. Luk. c. XIX, 1 ff.

Wieder sind zwei Szenen geschildert, zuerst Christus und Zachäus auf dem Maulbeerbaum, und dann Zachäus, der durch einen Diener einem Armen zu trinken geben lässt (mit Bezug auf V. 8). Zwei Denkmäler der Plastik lassen sich hier zum Vergleich heranziehen, ein Sarkophag aus Arles (Garr. V. 399, 2) und die kleine Darstellung vom Grabbau Christi, die sich auf einer Elfenbeintafel der Sammlung Trivulzi findet (Garr. VI. 449, 2). Eine Übereinstimmung mit dem Relief bieten sie nicht. Dasselbe gilt von der Miniatur im Evangeliar des Corpus Christi College in Cambridge (Garr. III. 141, 1), wo neben Christus noch ein Jünger steht, und von der Miniatur im Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. No. 510. Roh. de Fl. l'Évangile I, Taf. 41, 1), auf der die Szene durch den Geldtisch des Zöllners bereichert ist.[2]) Für die zweite auf der Säule dargestellte Szene habe ich nirgends eine Analogie finden können.

Hauptmann von Capernaum.

B, VI, 7—9 u. VII, 1—3. Matth. c. VIII, 5 ff. Luk. c. VII, 1 ff. Joh. c. IV, 47 ff.

---

[1]) J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878 S. 46.

[2]) Für Beispiele aus späterer byzantinischer Zeit s. Dobbert a. a. O. S. 141.

Ähnlich doch im Gegensinn ist der Hauptmann im syrischen Codex dargestellt (Garr. III. 136, 2), ohne Beziehung zur venezianischen Skulptur stehen dagegen die Darstellungen auf verschiedenen Sarkophagen (Garr. V. 319, 4—333, 1—353,1).

Blindenheilung.

B, VII, 4—9. Mark. c. VIII, 22 ff. (Blindenheilung durch Handauflegen). Joh. c. IX, 1 ff. (Heilung am Teich Siloah).

Auf der Tabernakelsäule ist die Heilung am Teiche Siloah erzählt. Die Blindenheilung durch Auflegen der Hand auf das Auge ohne nähere Charakterisierung der Örtlichkeit ist ein beliebter Gegenstand der altchristlichen Kunst. Wir finden ihn schon auf Katakombengemälden, dann sehr häufig auf Sarkophagen und auf der Lipsanothek in Brescia (Garr. VI. 443). Nicht selten trägt der Blinde einen Stock[1]): auf Sarkophagen (Garr. V. 353, 1—365, 1—367, 2 u. 3—370, 1—375, 3), auf dem Goldenkolpion in Konstantinopel (Strzygowski, Etschmiadzin-Ev. Taf. 7), dem Elfenbein-Kamm aus Antinoë (Röm. Quartalschrift XII, 1898 Taf. I, S. 9 ff.), einer Pyxis der Sammlung Figdor in Wien (Röm. Quartalschrift a. a. O. S. 37), auf der Thür von S. Sabina (Garr. VI. 499) und dem Mosaik von S. Apollinare N. (Garr. IV. 249,4). Auf einer dritten Gruppe von Denkmälern, die aber nur als Weiterbildung des zweiten Typus zu gelten hat, trägt Christus ein Kreuz, während der Blinde sich, wie vorhin, auf einen Stab stützt, so auf einigen Pyxiden (Garr. VI. 438, 3—439,3) und auf der Pariser Elfenbeintafel (Garr. VI. 458,1). Die Tabernakelsäule vertritt einen vierten Typus, den wir im Codex Rossanensis[2]) finden, und der die Heilung zusammen mit der Waschung am Teiche Siloah darstellt. Wir haben in der Tabernakelsäule vielleicht das früheste erhaltene Beispiel zu suchen für eine in späterer Zeit oft wiederholte Komposition, die in der Malerei durch die Vermehrung der Personenzahl zwar bereichert, nicht aber in ihrer Grundform umgestaltet wird.[3])

---

[1]) Strzygowski, Das Etschmiadzin-Ev. S. 106. Danach ist der zweite Typus (mit Stab) der jüngere. S. auch Haseloff, Cod. Purpur. Rossan. S. 107 ff.

[2]) Haseloff a. a. O. Taf. 9. S. Dobbert, Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunsts. 1894, S. 130 f wo Beispiele der doppelt. Handlung aus späterer byzant. Zeit angeführt sind, zu denen auch das Mosaik von S. Marco gehört. (Mosaici Taf. 31). Roh. de Fl. l'Évangile II, Taf. 59—60.

[3]) Vgl. Haseloff a. a. O. S. 108.

Die Auferweckung des Lazarus.[1])

B, VIII, 1—5. Joh. c. XI, 1, ff.

Unter den zahlreichen Wiederholungen dieser beliebten Szene sind nur wenige, die sich mit der Darstellung auf der Säule berühren, und keine, die sich mit ihr ganz deckt. Der einfachste Typus ist der, dass nur Christus (mit oder ohne Stab) und Lazarus in Tücher gewickelt unter der Aedicula (mit oder ohne Treppe) dargestellt sind. Ausnahmsweise erhebt sich Lazarus aus einem offenen Sarkophag (Garr. II. 43, 1, falls hier Lazarus gemeint ist. Garr. V. 316, 1). Auf einer besonderen Gruppe erscheint Christus mit dem Kreuz,[2]) es gehören hierher eine Reihe von Elfenbeinwerken (Garr. VI. 438, 3—438, 4—439, 2. — 456—458, 1). Zu den beiden Hauptpersonen treten dann weiter die Figuren der Frauen oder Begleiter oder beide zusammen. Beispiele hierfür bieten: Die Mosaiken in S. Apollinare N.[3]) (Garr. IV. 249, 1), eine Reihe von Sarkophagen (Garr. V. 307, 1—312, 2—313, 2—4. — 314, 6), der Codex Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. I), das Evangeliar des Corpus Christi College in Cambridge (Garr. III. 141, 2) die Wandmalereien von S. Clemente in Rom (Garr. III. 156, 4) u. a. Das Anfassen des Leichentuches und das Zuhalten von Mund und Nase soll wahrscheinlich schon im Rossanensis angedeutet sein. In S. Clemente halten sich zwei Figuren die Nase zu, ohne aber das Leichentuch gefasst zu haben, während wir beide Motive in den Wandgemälden von S. Angelo in Formis vereinigt finden.[4]) Aus dieser kurzen Zusammenstellung der Lazarusdarstellungen geht soviel hervor, dass von altchristlichen Werken nur der Codex Rossanensis in näherer Beziehung zu der Tabernakelsäule steht. Doch auch hier sind die Unterschiede gross genug; es fehlen nämlich auf der Säule auffallender Weise die beiden Frauen und die Andeutung eines Grabbaues oder einer Höhle, was durch die engen Raumverhältnisse nicht genügend erklärt wird, denn die beiden Frauen konnten sehr wohl neben einander in einer Nische dargestellt werden, wie das thatsächlich in dem obersten Streifen der-

---

[1]) Vgl. Haseloff a. a. O. S. 47 ff. wo auch Litteratur angegeben ist. Dazu Roh. de Fl. l'Évangile II, Taf. 66—68.

[2]) Auf die Darstellung Christi mit dem Stabkreuz macht bereits Strzygowski, das Etschmiadzin-Evang. S. 50 f. aufmerksam.

[3]) J. P. Richter a. a. O. S. 46.

[4]) Jahrb. d. kgl. pr. Kunsts. 1893, Taf. 2. Hierzu Dobbert ebenda. Jahrg. 1894, S. 146 f.

selben Säule geschehen ist (B. IX, 5), und ebenso ist für das Fehlen des Grabes, mochte es eine Aedicula oder eine Höhle sein, kein Anlass gegeben. Darüber kann aber kein Zweifel bestehen, dass die Komposition auf der Säule byzantinisch, und nicht abendländisch ist. Denn abgesehen davon, dass von den zahlreichen abendländischen Darstellungen keine einzige unserer Skulptur näher kommt, ist auch ein Zug besonders charakteristisch für die byzantinische Kunst, nämlich das Loswickeln des Leichnams.[1])

Heilung des Gichtbrüchigen.[2])

B, VIII, 6—9. Matth. c. IX, 2 ff. Mark. c. II, 3 ff. Luk. c. V, 18 ff. Joh. c. V, 2 ff.

Die einfachste Darstellung dieser oft vorkommenden Szene finden wir auf Katakombenmalereien, auf denen der Gichtbrüchige allein mit dem Bett auf dem Rücken dargestellt ist (z. B. Garr. II. 7, 2—23, 1—45, 3—51, 1—61—67, 2—83, 2). Vereinzelt kommt dieselbe Darstellungsweise auch auf anderen Denkmälern vor (Garr. III. 169, 1—177, 2—4. — V. 301, 3). Der Sarkophagtypus stellt Christus mit dem Gichtbrüchigen zusammen, wobei dieser kleiner als jener gebildet wird, beide Personen vereint auch der syrische Codex (Garr. III. 131, 2) und einige Goldgläser (Garr. III. 171, 1 u. 2). In S. Apollinare N.[3]) (Garr. IV. 243, 1) und auf einem Mailänder Elfenbein (Garr. VI. 455) ist die Szene durch die Figur eines Begleiters Christi bereichert. Ein charakteristisches Motiv ist das sich Umwenden des Gichtbrüchigen nach Christus; wir finden es auf der Muraneser Tafel (Garr. VI. 456), bei der auch Christus mit dem Stabkreuz erscheint. Beide Motive kehren auf einigen mit der Muraneser Tafel zusammengehörigen byzantinischen Elfenbeinwerken wieder (Garr. VI. 448, 1—452, 1—458, 1. Elfenbeindeckel in Etschmiadzin, Strzygowski a. a. O. Taf. 1, 1), bei denen auch die Art, wie der Geheilte das Bett an den Füssen anfasst, die gleiche ist. Das Umblicken allein finden wir auf dem Goldenkolpion in Konstantinopel (Strzygowski a. a. O. Taf. 7) und auf Elfenbeinpyxiden (Garr. VI. 438, 4 u. 5). Für die spätere Zeit liefert das Antependium in

---

[1]) So z. B. in S. Angelo in Formis. Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts. XIV., 1893 Tafel 2.

[2]) Strzygowski, das Etschmiadzin-Evang. S. 36 f. — Roh. de Fl. l'Évangile I, Taf. 51 u. 52.

[3]) J. P. Richter a. a. O. S. 44 f.

Salerno und die Mosaiken in Monreale Beispiele.[1]) Die Säule schliesst sich durch die Art, wie der Gichtbrüchige das Bett trägt, und wie er sich nach Christus umwendet, enger an byzantinische Werke an, unter denen die der Schule des Muraneser Buchdeckels von Strzygowski in Syrien-Egypten lokalisiert worden sind.[2])

Das cananäische Weib.

B, IX, 9, 1 u. 2, 4 u. 5. Matth. c. XV, 22 ff. Mark. c. VII, 25 ff.

Die Szene ist selten in der altchristlichen Kunst, und nirgends so wie auf der Säule dargestellt, die im Gegensatz zu den Evangelien die Tochter nach der Heilung vor Christus erscheinen lässt. Auf Sarkophagen erscheint die Szene dreimal (Garr. V. 319, 1—334, 1—353, 1) und einmal auf der mehrfach genannten Pariser Elfenbeintafel (Garr. VI. 458, 1), immer fehlt die Tochter, so dass man auf der Ciboriumsäule einen eigenen, nicht weiter nachgeahmten Typus wird erkennen müssen.

Die Heilung des Mondsüchtigen.

B, IX, 2 u. 3. Matth. c. XVII, 14 ff. Mark. c. IX, 17 ff. Luk. c. IX, 38 ff.

Für die Darstellung habe ich eine Parallele in der altchristlichen Kunst nicht finden können.[3]) Eigentümlich ist es, dass die Heilung des Mondsüchtigen die Szene zwischen Christus und dem cananäischen Weib unterbricht.

Brotvermehrung.[4])

B, IX, 6—8. Matth. c. XIV, 15 ff. c. XV, 32 ff. Mark. c. VI, 36 ff. c. VIII, 1 ff. Luk. c. IX, 12 ff. Joh. c. VI, 9 ff.

Am häufigsten trifft man in den Katakombenmalereien folgende Darstellung: Christus mit einem Stab in der Hand, zu seinen Füssen (7) Körbe, von denen er einen mit dem Stab berührt. Auf den Sarkophagen ist die Stellung Christi oft ähnlich der Säulenskulptur, doch stehen die Körbe am Boden. Am nächsten kommt von sämtlichen Denkmälern der syrische Codex der Tabernakelsäule (Garr. III. 136, 2).

---

[1]) Gravina, Il duomo di Monreale, Palermo 1859—65. Taf. 18 C.

[2]) Strzygowski in der Römischen Quartalschrift 1898, Die christlichen Denkmäler Egyptens.

[3]) Die zweifelhafte Darstellung auf dem Etschmiadzin-Elfenbeindeckel (Strzygowski a. a. O. Taf. 1, 1) würde, falls sie auf diese Szene bezogen werden dürfte, keinerlei Verwandtschaft mit der Tabernakelsäule haben.

[4]) Roh. de Fl. l'Évangile II, Taf. 55—57.

Das Mosaik von S. Apollinare N.[1]) (Garr. IV. 249, 6) hat eine ähnliche Komposition, die aber um zwei Personen vermehrt ist. Das Gleiche gilt vom Maximiansstuhl (Garr. VI. 419, 1).

Der Sohn, der seinen Vater zuvor begraben will.

C, I, 3—7. Matth. c. VIII, 21 u. 22. Luk. c. IX, 59 u. 60.

Die Szene ist der altchristlichen Kunst unbekannt.

Nachfolger Christi.

C, I, 1 u. 2, — 8 u. 9 (?) Luk. c. IX, 57 u. 58, — 61 u. 62.

Es ist nicht sicher, dass diese Szene aus Lukas gemeint ist, wo sich drei als Nachfolger Christi anbieten. Eine Parallele findet sich nicht.

Christus heilend.

C, II, 1—9.

Verschiedene Heilungen, die nicht zu den charakteristischen Typen der altchristlichen Kunst gehören und sich nicht auf bestimmte Heilungen beziehen lassen.

Christus heilt Lahme und Blinde.

C, III, 1—5, 9. Matth. c. IX, 27 ff. c. XV, 30. c. XX, 30 ff. c. XXI, 14. Luk. c. VII, 22.

Heilungen von Lahmen und Blinden ohne nähere Bestimmung kommen mehrfach vor, z. B. im syrischen Codex (Garr. III. 137, 1), auf dem Mosaik von S. Apollinare N.[2]) (Garr. IV. 249, 4), auf dem Maximiansstuhl (Garr. VI. 419, 4), auf dem Mailänder Diptychon (Garr. VI. 455), doch zeigen sie keinen feststehenden Typus, und sind darum weniger zum Vergleich geeignet.[3])

Matthäi Berufung.

C, III, 6—8. Matth. c. IX, 9.

---

[1]) Richter a. a. O. S. 47. Auf den späteren byzantinischen Darstellungen tritt eine für die jüngere Zeit schon mehrfach beobachtete Bereicherung der Szene ein, es wird die Brotvermehrung und die Speisung der Menge geschildert. Beispiele hierfür: Grogor von Nazianz in Paris (Ms. gr. 510. Roh. de Fl. l'Évangile II, 57) Mosaik in Monreale (Gravina a. a. O. Taf. 19 C) und Mosaik in S. Marco. (Mosaici Taf. 30).

[2]) J. P. Richter a. a. O. S. 47.

[3]) Es sei darauf hingewiesen, dass verschiedene Heilungen im Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. 510. Bordier a. a. O. S. 62 ff.) und in einem griechischen Evangeliar ebenda (Ms. gr. 74. Bordier S. 133 ff.) vorkommen, die beweisen, wie beliebt in der byzantinischen Kunst der Gegenstand war.

Die Szene ist im Evang. des Corpus Christi College dargestellt (Garr. III. 141, 4), ohne weitere Ähnlichkeit mit der Säule zu haben.

Jesus bei Simon.

C. IV, 1—5. Luk. c. VII, 36 ff.

Die Szene findet sich neben der Erweckung des Lazarus im Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. 510. Roh. de Fl. l'Évangile II, Taf. 58), ein Vergleichspunkt zwischen der Miniatur und der Skulptur besteht nicht.[1])

Christus gebietet dem Sturm.

C, IV, 6—9. Matth. c. VIII, 23 ff. Mark. c. IV, 37 ff. Luk. c. VIII, 23 ff.

Ähnlich ist die Komposition in einem grusinischen Evangelium (Pokrowsky, das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, St. Petersburg 1892 [russ.] S. 235 Abb. 113). Dieselbe Szene finden wir in dem erwähnten Pariser Evangeliar (Ms. gr. 74, Bordier S. 135) und in Chludoffpsalter (Tikkanen, Psalterillustration I, Taf. 2, 2), hier jedoch abweichend dargestellt.

Christus treibt Teufel aus.

C, V, 1—9. Matth. c. VIII, 28 ff. Mark. c. V, 1 ff. Luk c. VIII, 27 ff.

Die Heilung der Besessenen ist uns durch verschiedene Denkmäler bekannt.[2]) Öfters ist der Besessene an Händen und Füssen gefesselt, wie es der Text des Markus und Lukas vorschreibt, z. B. auf der sog. Hahn'schen Pyxis (Garr. VI. 438, 5), auf dem Elfenbeindeckel aus Murano (Garr. VI. 456) und auf dem Pariser Diphtychon (Garr. VI. 458, 1). Ohne Ketten sehen wir ihn im syrischen Codex (Garr. III. 134, 2), auf der Pyxis von Sens (Garr. VI. 439, 4) und auf dem Elfenbeindeckel in Etschmiadzin (Strzygowski, a. a. O. Taf. 1, 1). Auf keiner der eben angeführten Darstellungen ist die Sauherde, in die die Teufel fahren, angedeutet. Wir sehen sie dagegen auf dem Mosaik von S. Apollinare N.[3]) (Garr. IV. 248, 2). Das Gebäude, neben dem Christus steht,

---

[1]) Der Gegenstand ist selten behandelt worden. Ein Beispiel aus späterer Zeit auf den Mosaiken von Monreale (Gravina a. a. O. Taf. 19 D').

[2]) Die Katakombendarstellung (Garr. II. 83, 2) wo ein nackter Mann vor Christus kniet, der seine Hand über dem Haupte des Mannes hält, lässt sich nicht mit Sicherheit auf die Teufelaustreibung beziehen.

[3]) J. P. Richter a. a. O. S. 45. Die gleiche Darstellung findet sich aus späterer Zeit häufig in byz. Psalterien. Vgl. Tikkanen, Psalterillustrationen, I. S. 52. —

lässt sich am besten als Grabbau erklären, in dem die Besessenen nach dem übereinstimmenden Bericht der Evangelien hausten. Im Mosaik von S. Apollinare N. tritt dafür ein Höhlengrab ein. Die Ankunft im Lande der Gergesener (V, 1—5) scheint sonst nicht dargestellt worden zu sein.

Die Erweckung der Tochter des Jairus.

C, VI, 1—9. Matth. c. IX, 18 ff. Mark. c. V, 22 ff. Luk. c. VIII, 41 ff.

Von den wenigen Denkmälern, die den Gegenstand behandeln — ich nenne einen Sarkophag in Arles (Garr. V. 316, 3), einen anderen in St. Maximin (Roh. de Fl. l'Évangile I, Taf. 44, 2), einen dritten im Lateran (Roh. de Fl. a. a. O. I, Taf. 44, 3), die Pyxis in Pesaro (Garr. VI. 439, 1) und die Lipsanothek (Garr. VI. 442) — zeigt keins eine Übereinstimmung mit der Säule, höchstens könnte man in der Haltung der Erweckten auf der Lipsanothek eine Ähnlichkeit mit der Ciboriumsäule finden.

Aussendung der Jünger.

C, VII, 1—4. Matth. c. III, 14 ff. Luk. c. IX, 1 ff.

Aus altchristlicher Zeit ist mir kein Beispiel hierfür bekannt. Das Kreuztragen ist bei der Aussendung der Jünger nicht erwähnt und dürfte sich auf andere Stellen der Evangelien beziehen (Matth. c. XIV, 24. Mark. c. VIII, 34. Luk. c. IX, 23 — XIV, 27).

Die Heilung der Blutflüssigen.

C, VII, 5—8. Matth. c. IX, 20 ff. Mark. c. V, 25 ff. Luk. c. VIII, 43 ff.

Die Darstellung ist eine der häufigsten in der Sarkophagplastik, und kommt auch auf einer Katakombenmalerei (Garr. II. 38, 2), auf der Lipsanothek (Garr. VI. 441) und dem Teil eines fünfteiligen Diptychons vor (Garr. VI. 448, 10). Eine wenn auch nur allgemeine Ähnlichkeit mit der Säule lässt sich aber nur in der Miniatur des syrischen Codex (Garr. III. 131, 2) und auf dem Goldenkolpion in Konstantinopel erkennen (Strzygowski, Etschmiadzin-Evang. Taf. 8).

Strzygowski, Etschmiadzin-Evang. S. 38: Die Bekleidung und Andeutung des Teufels sind charakteristische Merkmale der späteren Zeit.

Petri wunderbarer Fischzug.

C, VIII, 1—9. Luk. c. V, 1 ff.

Die Szene findet sich auf den Mosaiken von S. Apollinare N.[1]), (Garr. IV. 249, 5), doch ist die Komposition nicht die gleiche wie auf der Säule.

Christus bei Maria und Martha.

C, IX, 1—3. Luk. c. X, 38 ff.

Fehlt in der altchristlichen Kunst.

Heilung eines Besessenen.

C. IX, 4 u. 5. Matth. c. XII, 22. Mark. c. I, 23 ff. Luk. c. IV, 33 ff.

Ob diese Szene gemeint sei, ist nicht ganz sicher. Eine ähnliche Darstellung altchristlicher Zeit ist mir nicht bekannt.

Christus und die Ehebrecherin.

C, IX, 6 u. 7. Joh. c. VIII, 1 ff.

Die Ehebrecherin erkennen wir auf einigen Darstellungen vor Christus liegend oder knieend, so auf dem Mosaik von S. Apollinare N.[2]) (Garr. IV. 249, 3), auf einer Miniatur im Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. 510 Roh. de Fl. l'Évangile II. Taf. 58, 7), auf dem Wandgemälde von S. Angelo in Formis (Jhb. d. k. pr. Kunsts. 1893, Taf. 2). Auf zwei Pyxiden (Garr. VI. 438, 4 u. 438, 5) ist die Sünderin mit der Samariterin zusammen neben Christus gestellt, aber nirgends sehen wir sie in Orantenstellung, wie auf der Säule.

Heilung des Aussätzigen.

C, IX, 8 u. 9. Matth. c. VIII, 2 ff. Mark. c. I, 40 ff. Luk. c. V, 12 ff.

Die Darstellung findet sich auf einigen byzantinischen Werken, auf dem Goldenkolpion in Konstantinopel (Strzygowski, Etschmiadzin-Evang. Taf. 7), im Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. 510. — Bordier a. a. O. S. 75) und vielleicht im syrischen Codex (Garr. III. 133, 2).[3]) Eine engere Beziehung besteht nicht zwischen den erwähnten Denkmälern und der Säule.

---

[1]) J. P. Richter a. a. O. S. 47. Das Elfenbeinrelief des salernitaner Antependiums ist ganz anders komponiert.

[2]) J. P. Richter a. a. O. S. 46 f.

[3]) Strzygowski a. a O. S. 106.

Einzug in Jerusalem.[1])

D, I, 1—5. Matth. c. XXI, 8 ff. Mark. c. XI, 8 ff. Luk. c. XIX, 35 ff. Joh. c. XII, 13 ff.

Auf der Ciboriumsäule sind Züge, die dem Bericht des Johannes entlehnt sind, mit solchen aus den Erzählungen des Matthäus und Markus vermischt. Nur bei Johannes ist das Palmentragen erwähnt. Die Szene kommt mehrfach auf Sarkophagen vor (z. B. Garr. V. 313, 4—314, 5—317, 4—322, 2—334, 2—348, 1—358, 2—365, 1—372, 2—381, 2—402, 1) und auf dem Mailänder Diptychon (Garr. VI. 454). Immer reitet Christus als Mann, und zwar von links nach rechts, nie fehlt der Jüngling in den Zweigen des Baumes, Begleitfiguren sind nicht regelmässig hinzugefügt. Nur einmal kommt das Motiv des Palmentragens vor (Garr. V. 314, 5), nirgends ist die Stadt Jerusalem angegeben. Von all den genannten Darstellungen ist die auf der Säule durch die Art des Sitzens bei Christus unterschieden. Er reitet nämlich nach Frauenart, so, dass beide Beine nach einer Seite herabhängen. Dieselbe Haltung nimmt er im syrischen Codex ein (Garr. III. 137, 2), und ebenso auf dem Maximiansstuhl (Garr. VI. 418, 3) und dem Pariser Elfenbein (Garr. VI, 458, 2), ferner auf der Miniatur des Codex Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. 2), auf einem Relief in Kasr es-Samaa (Röm. Quartalschrift XII, 1898 Taf. 2, S. 44 ff.) und auf dem Elfenbeindeckel des Etschmiadzin-Evangeliars (Strzygowski a. a. O. Taf. 1, 1). Von den genannten Werken unterscheidet sich unser Relief dadurch, dass Christus von rechts nach links reitet.[2]) In einem wesentlichen Punkte aber stimmen die zuletzt genannten, dem oströmischen Kunstkreis angehörenden Werke mit der Tabernakelsäule überein, d. i. durch den Sitz Christi beim Reiten. Eine Beschränkung in der Personenzahl, die auf byzantinischen Werken sehr gross zu sein pflegt, war durch die Raumverhältnisse geboten. Die Kinder, die schon im Codex Rossanensis sich unter die Menge mischen und mit Zweigen dem Herrn entgegen

---

[1]) Dobbert, Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. 1894, S. 149 f. — Haseloff, Cod. Purpureus Rossanensis S. 91 ff. — Vgl. auch die Schilderung im Malerbuch. Schäfer a. a. O. S. 196.

[2]) Andere Beispiele hierfür bei Graf Erbach, L'Evangelo di Nicodemo im Archivio storico dell' arte. Anno II. 1896. S. 225 ff. So auch auf der Bronzethür von S. Paolo f. l. m. Abb. d'Agincourt, Scult. Taf. 14, auf dem Fresko von S. Urbano bei Rom, und auf der Holzthür der Georgskirche von Kasr es-Samaa (Röm. Quartalschrift XII, 1898. Taf. 4, S. 28).

eilen — ein Zug, der späteren byzantinischen Werken ganz geläufig ist — fehlen auf der Säule.

Fusswaschung.[1])

D, I, 6 u. 7. Joh. XII, 4 ff.

Von den wenigen Denkmälern altchristlicher Zeit, die hier in Frage kommen — es gehören hierzu drei Sarkophage in Arles (Garr. V, 335, 2—4), eine Elfenbeintafel in Mailand (Garr. VI. 450, 1), die Miniatur im Codex Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. 5), das Evangeliar des Corpus Christi College in Cambridge (Garr. III. 141, 2) — ist keins der Säule verwandt. Die Bewegung des Petrus, der die (abgebrochene) Rechte wohl im Redegestus erhob, und mit der Linken das Gewand über das rechte Knie zurückschiebt, scheint sonst nicht vorzukommen. Eine Beziehung zu dem späteren byzantinischen Typus, der Petrus die Rechte an den Kopf legen und die übrigen Jünger z. T. die Sandalen binden lässt, findet sich nicht.[2])

Das Abendmahl.[3])

D, I, 8 u. 9. Matth. c. XXVI, 20 ff. Mark. c. XIV, 18 ff. Luk. c. XXII, 14 ff. Joh. c. XIII, 2 ff.

Die Abendmahlsdarstellung auf der Tabernakelsäule eignet sich wegen der abgekürzten Form, in der sie hier auftritt, wenig zu einer ikonographischen Vergleichung. Dass die Figuren nicht liegend dargestellt sind, liegt offenbar nur an der Beschränkung, die der enge Raum einer Nische auferlegte, dass sie aber liegend gedacht waren, geht unzweifelhaft aus dem halbkreisförmigen Wulst hervor, der den Tisch abschliesst und die Lehne des Tischlagers bedeuten soll. Der Jünger, der auf einem Teller Speise (Brote) darreicht, kehrt auf anderen Darstellungen nicht wieder. Durch den Bericht der Evangelien lässt sich dieses Motiv nicht erklären, es ist das eine Freiheit, die sich der Künstler genommen hat zu einer Zeit, in der feste Typen noch nicht ausgebildet waren.

Christus in Gethsemane.[4])

D, II, 1—3. Matth. c. XXVI, 36 ff. Mark. c. XIV, 32 ff. Luk. c. XXII, 39 ff.

---

[1]) Dobbert im Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1894 S. 151. — Haseloff, Cod. Purp. Rossan. S. 100 ff.

[2]) Malerbuch, Schäfer a. a. O. S. 128 f.

[3]) Haseloff, Cod. Purp. Rossan. S. 96 ff, woselbst auch Litteraturangabe.

[4]) Dobbert, Jahrb. d. K. preuss. Kunsts. 1894. S. 151. — Haseloff, Cod. Purp. Rossan. S. 106 f.

Zum Vergleich dieser in altchristlicher Zeit selten dargestellten Szene lässt sich nur der Codex Rossanensis heranziehen (Haseloff a. a. O. Taf. 8), dem die Darstellung auf der Säule übrigens entschieden vorzuziehen ist. Das Mosaik in S. Apollinare N.[1]) (Garr. IV. 250, 3) ist ganz abweichend komponiert. Das Gemeinsame zwischen dem Codex Rossanensis und der Säule besteht darin, dass Christus betend und Christus die Jünger ermahnend zu einer Szene verbunden ist, denn die trennenden Säulen kommen auf der Skulptur natürlich nicht weiter in Betracht. Auch das Zusammenkauern Christi beim Gebet — ein echt byzantinischer Zug — findet seine Analogie in der Miniatur. Auf dem Mosaik von S. Marco ist Christus sogar fünfmal auf ein und demselben Bilde dargestellt, nämlich dreimal betend und zweimal zu den Jüngern redend (Basilica di S. Marco I, Taf. 16).

Judas erhält seinen Lohn.

D, II, 4—6. Matth. c. XXVI, 14 ff. Mark. c. XIV, 10 f. Luk. c. XXII, 3 ff.

Ein Beispiel aus frühchristlicher Zeit ist mir nicht bekannt.[2])

Judas' Verrat.

D, II, 7—9. Matth. c. XXVI, 47 ff. Mark. c. XIV, 43 ff. Luk. c. XXII, 47 ff. Joh. c. XVIII, 3 ff.

Die Szene findet sich im syrischen Codex (Garr. III. 138, 1), doch ohne engere Verwandtschaft mit der Skulptur. Das Gleiche gilt von dem Mosaik in S. Apollinare N.[3]) (Garr. IV. 250, 4) und von einigen Sarkophagskulpturen (Garr. V. 316, 2—333, 1—352, 4). Auf der Lipsanothek von Brescia (Garr. VI. 445) ist nur die Gefangennahme, nicht aber der Judaskuss wiedergegeben. Auf keinem der genannten Werke ist der Verrat so packend dargestellt, wie auf der Säule.

Petrus schlägt Malchus das Ohr ab.[4])

D, III, 1 u. 2. Matth. c. XXVI, 51 ff. Mark. c. XIV, 47. Luk. c. XXII, 50 f. Joh. c. XVIII, 10 u. 11 (nur bei Johannes sind Petrus und Malchus ausdrücklich genannt).

---

[1]) J. P. Richter a. a. O. S. 59.

[2]) Die Miniatur im Chludoffpsalter aus dem 9. Jh. (Tikkanen, Die Psalterillustration S. 53, Fig. 66) bietet keinen Vergleichspunkt.

[3]) J. P. Richter a. a. O. S. 54 f.

[4]) Dobbert, Jhb. d. K. pr. Kunsts. 1894, S. 152 f.

Die Szene ist mit dem Judaskuss auf späteren byzantinischen Werken vereint, so in einem Evangeliar der Pariser Bibliothek (Ms. gr. No. 74. Roh. de Fl. l'Évangile II, Taf. 78, 1), auf dem Wandgemälde von S. Angelo in Formis (Jhb. d. k. pr. Kunsts. 1893, Taf. 2), auf den Mosaiken in S. Marco (Basilica di S. Marco, I, Taf. 16) und Monreale (Gravina a. a. O., Taf. 18 B). Ein etwa gleichzeitiges oder früheres Beispiel der Malchusszene, als auf der Säule, ist mir nicht bekannt.[1])

Christus vor Kaiphas.

D, III, 3—7. Matth. c. XXVI, 57 ff. Mark. c. XIV, 53 ff. Luk. c. XXII, 54 ff. Joh. c. XVIII, 24 ff.

Auf dem Mosaik von S. Apollinare N.[2]) (Garr. IV. 250, 6) ist die Szene völlig verschieden dargestellt, vor allem fehlt das Motiv des Gewandzerreissens, das auch der Lipsanothek (Garr. VI. 445) fremd ist. Im Evangeliar des Corpus Christi College zu Cambridge (Garr. III. 141, 2) entblösst zwar Kaiphas die Brust, die Komposition ist aber im übrigen ganz abweichend.

Petrus und die Magd.

D, III, 8 u. 9. Matth. c. XXVI, 69. Mark. c. XIV, 66 f. Luk. c. XXII, 56.

Die Szene kommt selbständig in altchristlicher Zeit nicht vor.

Reue des Judas.

D, IV, 1—3. Matth. c. XXVII, 3—5.

Der Gegenstand ist selten dargestellt, und, wo er vorkommt, z. B. in S. Apollinare N.[3]) (Garr. IV. 251, 3) und auf einer Mailänder Elfenbeintafel (Garr. VI. 450, 1), ist er ganz verschieden aufgefasst. Auch der Codex Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. 11) stellt die Szene anders, und, wie wir hinzufügen können, wirkungsvoller dar, und aus der Beschreibung des Malerbuches[4]) lassen sich nur entfernte Beziehungen zu unseren Skulpturen herausfinden.

---

[1]) Im Malerbuch, Schäfer a. a. O. S. 200, wird die Szene ebenfalls in Verbindung mit der vorigen erwähnt.

[2]) J. P. Richter a. a. O. S. 55 f.

[3]) J. P. Richter a. a. O. S. 157.

[4]) Schäfer a. a. O. S. 202.

Petri Verleugnung.

D, IV, 4 u. 5. Matth. c. XXVI, 69 ff. Mark. c. XIV, 68 ff. Luk. c. XXII, 57 ff. Joh. c. XVIII, 25 ff.

Der Gegenstand war in der Sarkophagplastik, wo er uns gegen dreissigmal begegnet, sehr beliebt. Die Lipsanothek (Garr. VI. 445) und eine Londoner Elfenbeintafel (Garr. VI. 446, 1), sowie die Thür von S. Sabina (Garr. VI. 499, 7) zeigen ihn gleichfalls. Fast auf allen Denkmälern ist Christus mit Petrus zusammengestellt, der Hahn steht zu ihren Füssen, seltener auf einem Baum (Garr. V. 317, 1) oder auf einer Säule (Garr. V. 319, 4—323, 5). Die Lipsanothek bringt insofern eine Änderung, als Petrus neben der Magd steht, der Hahn befindet sich auch hier auf einer Säule und Christus fehlt. Die Sonderstellung der Ciboriumsäule beruht darauf, dass Christus sowohl als die Magd fehlen, Petrus zweimal dargestellt ist, und zwar das zweite Mal im Anschluss an die Erzählung der Evangelien bitterlich weinend. Das Mosaik in S. Apollinare N.[1]) (Garr. IV. 251, 1 u. 2) kennt dieses Motiv nicht, wohl aber das Malerbuch, wo Petrus ebenfalls mehrfach erscheint.[2])

Christus vor Pilatus geführt.[3])

D, IV, 6—9. Matth. c. XXVII, 2, 11 ff. Mark. c. XV, 1 ff. Luk. c. XXIII, 1 ff. Joh. c. XVIII, 29 ff.

Zweimal erscheint Christus vor Pilatus. Nur das Lukasevangelium kennt diese doppelte Vorführung Christi. Das erste Mal führen die Juden Christus zu Pilatus, das andere Mal lässt ihn Herodes vor den Richterstuhl des römischen Landpflegers zurückbringen. Indessen dürfte die Erzählung des Lukasevangeliums doch kaum massgebend gewesen sein, da bei der zweiten Szene die Händewaschung des Pilatus dargestellt wird, die nur bei Matthäus (c. XXVII, 24) erwähnt ist, und andererseits die Gesta Pilati benutzt wurden, wie wir noch sehen werden. Eine Trennung der Szenen fand in der altchristlichen Kunst mit Ausnahme des Codex Rossanensis nirgends statt. Das Gemeinsame zwischen Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. 11) und der Säule beruht in der Anklage durch die Hohenpriester und Ältesten, die sonst nicht wieder vorkommt. Auch das Sitzen des Pilatus hinter einem mit einer Decke

---

[1]) J. P. Richter a. a. O. S. 56.

[2]) Schäfer a. a. O. S. 201. So z. B. in dem Pariser Evang. Ms. gr. No. 74. Roh. de Fl. l'Évangile II. Taf. 82, 3.

[3]) Haseloff, Cod. Purpureus Rossanensis S. 112 ff.

versehenen Tisch ist beiden Werken gemeinsam, und beidemal stehen neben bezw. hinter Pilatus die römischen Beamten oder Diener des letzteren.[1]) Allein die Ähnlichkeit beschränkt sich auf diese wenigen Züge, die Komposition ist ungleich, Christus und Pilatus sind in der Miniatur bärtig, während sie auf der Säule bartlos sind, die Personenzahl ist in der Miniatur vermehrt u. s. f.

Judas' Ende.

D, V, 1. Matth. c. XXVII, 5.

Von den altchristlichen Darstellungen dieses Gegenstandes, auf dem Londoner Elfenbein (Garr. VI. 446, 2), der Mailänder Tafel (Garr. VI. 450, 1), der Lipsanothek (Garr. VI. 444), dem syrischem Codex (Garr. III. 138, 1) und dem Codex Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. 11), kommen die beiden zuletzt genannten der Säule am nächsten, eine völlige Übereinstimmung ist indessen auch hier nicht vorhanden.

Christus (zum zweitenmal) vor Pilatus.

D, V, 2—9. Gesta Pilati[2]) c. I. ff.

Die Sarkophag- und Elfenbeinplastik begnügt sich mit einer sehr knappen Darstellung der Szene. Christus steht, bisweilen von zwei Soldaten gehalten, vor Pilatus, oder wird wohl auch von den Soldaten hinweggeführt (z. B. auf der Mailänder Elfenbeintafel Garr. VI. 450, 1 und der Londoner Tafel Garr. VI. 446, 1). Pilatus, der Christus gegenüber sitzt, hat sich von diesem weggewandt, und stützt gewöhnlich das Haupt nachdenklich in die Hand, es ist also nicht der Moment der Händewaschung dargestellt, sondern ein Jüngling mit Schale und Krug steht neben ihm, bereit die Waschung zu vollziehen. Nur ausnahmsweise hält Pilatus die Hände über dem Becken (Garr. V. 323, 4—352, 2). Die Personenzahl ist nicht bestimmt. Der mit einem Tuch bedeckte Tisch, die Schreiber und Signiferi, die Frau des Pilatus fehlen durchaus

[1]) Vgl. die Schilderung einer Gerichtssitzung auf Gemälden in Chalcedon. Strzygowski, Orient oder Rom, Lpz. 1901, S. 120.

[2]) Tischendorf, Evangelia Apocrypha S. 336 ff. Vgl. auch De Waal, Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst. Röm. Quartalschrift I. 1887. S. 173 ff. — Graf Erbach, L'Evangelo di Nicodemo. Archivio storico dell' arte Anno II. 1896. S. 225 ff. — Haseloff, Codex Purpureus Rossanensis S. 112 ff. Taf. 11 u. 12.

auf den genannten Werken, ebenso auch die anklagenden Hohenpriester und Ältesten. Selten, und nie auf Sarkophagen, trägt Christus das Kreuz, z. B. auf der Thür von S. Sabina (Garr. VI. 499, 9) und auf der Londoner Elfenbeintafel (Garr. VI. 446, 1). Bisweilen sitzt Pilatus auf erhöhtem Sitz, der auf dem Mosaik von S. Apollinare N.[1]) (Garr. IV. 251, 4) besonders hervorgehoben ist. Im syrischen Codex (Garr. III. 138, 2) kehrt der mit Tuch bedeckte Tisch wieder, doch ist auch hier der Moment des Händewaschens nicht dargestellt, und der Codex Rossanensis (Haseloff a. a. O. Taf. 11) bietet auch nur durch die Anwesenheit der Signiferi und durch die Beigabe des Tisches eine gewisse Ähnlichkeit mit der Säule, die schon darum nicht weitgehender sein konnte, weil in der Miniatur eine andere Szene, nämlich die Freilassung des Barabbas dargestellt ist.

Der Künstler der Tabernakelsäule benutzte den weitschweifigen Bericht der Gesta Pilati, der in neun Kapiteln die Verhandlungen vor dem Richterstuhl des Pilatus erzählt, und zwar sind vier Momente herausgegriffen: Der Cursor breitet sein Gewand vor Christus aus (C. I, 5), die Signa neigen sich vor Christus (C. I, 5), das Weib des Pilatus sendet einen Boten zu ihrem Mann (C. II, 1), Pilatus wäscht seine Hände (C. IX, 4). Alle Szenen sind in kontinuierender Darstellungsform nebeneinander gesetzt, ohne merkliche Trennung von einander. In dieser reichen Ausschmückung treffen wir den Gegenstand in altchristlicher Zeit nirgends mehr an. Im Malerbuch[2]) ist er wesentlich anders geschildert. Auf dem Wandgemälde von S. Angelo in Formis[3]) (Jhb. d. k. pr. Kunsts. 1893, Taf. 1) ist die Händewaschung mit der Kreuztragung verbunden, hier blickt auch die Frau des Pilatus in ähnlicher Weise wie auf der Säule aus einem Fenster.[4]) Ihre Anwesenheit ist übrigens durch den Text nicht begründet, da sie nur einen Boten schickt und nicht selbst erscheint. Dass sie sich an einem von der Handlung entfernten Ort befinde, hat der Künstler dadurch in naiver Weise zur Anschauung bringen wollen, dass er sie aus einem Fenster herausblicken lässt.

---

[1]) J. P. Richter a. a. O. S. 57 f, Taf. 3.

[2]) Schäfer a. a. O S. 202 f.

[3]) Dobbert, Jhb. d. K. pr. Kunsts. 1894. S. 153 f.

[4]) Auch die Mosaiken von Monreale stellen die Frau des Pilatus dar, die einen Boten schickt (Gravina a. a. O. Taf. 18 C.).

Verspottung Christi.

D, VI, 1—4. Matth. c. XXVII, 28 ff. Mark. c. XV, 17 ff. Luk. c. XXIII, 11. Joh. c. XIX, 2 ff.

Wahrscheinlich ist hier die Verspottung und nicht die Führung Christi zum Kreuzestod gemeint, denn Matthäus sowohl als Markus bemerken ausdrücklich, dass nach der Verspottung der Mantel ausgezogen wurde, und Christus seine eigenen Kleider erhielt. Andererseits passen die zu beiden Seiten gruppierten Juden besser zum Johannestext, wo Christus nicht nur von den Kriegsknechten verspottet, sondern von Pilatus der Menge gezeigt wird, die das: Kreuzige, Kreuzige! ausruft. Jedenfalls giebt die Szene den Text nicht ganz genau wieder. Eine Parallele aus altchristlicher Zeit zu unserer Darstellung ist nicht vorhanden. In S. Apollinare N.[1]) (Garr. IV. 251, 5) ist die Kreuztragung, nicht aber die Verspottung dargestellt. Das Evangeliar des Corpus Christi College (Garr. III. 141, 2) spinnt die Szene weiter aus, weicht aber ganz von der Skulptur ab. Die eigentliche Verspottung sehen wir auf späteren byzantinischen Werken, so auf dem Wandgemälde von S. Angelo in Formis (Jhb. d. k. pr. Kunsts. 1893, Taf. 1) und auf dem Mosaik von S. Marco (I, Taf. 16).

Kreuzigung Christi.

D, VI, 5—7. Matth. c. XXVII, 35 ff. Mark. c. XV, 24 ff. Luk. c. XXIII, 33 ff. Joh. c. XIX, 18 ff.

Unter den wenigen Darstellungen der Kreuzigung, die uns die altchristliche Kunst bietet, auf der Thür von S. Sabina (Garr. VI, 499, 1), auf einer Londoner Elfenbeintafel (Garr. VI. 446, 2) und im syrischen Codex[2]) (Garr. III. 139, 1) findet sich keine, die der Darstellung auf der Säule gliche. Dagegen zeigt eine andere Gruppe von Werken eine gewisse Übereinstimmung mit der Säule, nämlich die Ampullen von Monza (Garr. VI. 433, 8—434, 1, 2, 4—7. — 435, 1), denen sich ein Amulett im Cabinet des Médailles zu Paris anschliesst.[3]) Das Schema auf den Ampullen ist in der Hauptsache folgendes: In der Mitte ein grösseres Kreuz, darüber das Brustbild Christi, nur einmal erscheint Christus in ganzer Figur (Garr. VI. 434, 4). Zu beiden Seiten zwei

[1]) J. P. Richter a. a. O. S. 58 f.

[2]) Das Kreuzigungsbild im syr. Cod. ist jünger als die übrigen Miniaturen vom Jahre 586.

[3]) Schlumberger in der Byzant. Zeitschrift 2. Jhg. 1893. S. 187 m. Abb.

kleinere Kreuze mit den Schächern, deren Arme ausgebreitet, einmal aber auf dem Rücken zusammengebunden sind (Garr. VI. 434, 4). Unter den Kreuzarmen knieen zwei kleine Figuren. Neben dem Kopf Christi sind Sonne und Mond sichtbar (ausser Garr. VI. 433, 8 u. 434, 7), die mehrmals als Köpfe gebildet sind (Garr. VI. 434, 2, 5, 6). Maria und Johannes stehen nur zweimal neben dem Kreuz (Garr. 434, 2 u. 6). Auf dem Amulett fehlen Sonne und Mond, Christus steht in ganzer Figur in langem Gewand[1]) zwischen den beiden Schächern. Freilich bleibt trotz aller Ähnlichkeit zwischen der Säule und den Ampullen ein nicht unwesentlicher Unterschied bestehen, nämlich die Scheibe mit dem Lamm, die auf der Säule das Bild Christi ersetzt. Wir werden in dieser Anlehnung an die ältere rein symbolische Kunst frühchristlicher Zeit des Zeichen eines höheren Alters erblicken dürfen, was besonders noch dadurch gerechtfertigt erscheint, dass weder das Lamm, noch Christus auf den beiden vorderen Säulen den Nimbus hat, wie auf den Ampullen. Die beiden Kriegsknechte mit dem Mantel Christi sind ebenfalls eine Besonderheit der Säule.

Die Frauen am Grab.

D, VI, 8 u. 9. Matth. c. XXVIII, 1 ff. Mark. c. XVI, 1 ff. Luk. c. XXIV, 1 ff. Gesta Pilati c. XIII.

Für die Darstellung auf der Säule war der Bericht des Matthäus massgebend, der zwei Frauen (Maria Magdalena und die andere Maria) und die Wächter erwähnt, die in den Gesta Pilati die Erscheinung des Engels und ihre Furcht selbst erzählen. Die Ampullen von Monza (Garr. VI. 433, 8—434, 1 u. 2, 4—7. — 435, 1) stellen die Szene anders dar; dort stehen links die zwei Frauen, in der Mitte erhebt sich der Grabbau und rechts sitzt der Engel, die Wächter fehlen. Dieselben sind auf einer Reihe von Elfenbeinwerken angebracht (Garr. VI. 446, 3 a. London. 449, 2 Smmlg. Trivulzi. 450, 1 u. 2 Mailand. 459, 3 Liverpool. 459, 4 München), die aber sonst keine Ähnlichkeit mit der Säule haben. Im syrischen Codex (Garr. III. 139, 1) stehen zwei Frauen links, der Engel rechts ihnen zugewandt, und neben ihm der Grabbau, die Wächter stürzen in heftigster Bewegung zu Boden. Im Mosaik von S. Apollinare N.[2]) (Garr. IV. 251, 6) fehlen wieder die Wächter, ebenso

[1]) Vgl. auch die beiden Enkolpien aus Monza (Garr. VI. 433, 3 u. 4) u. Forrer, Römische und byzantinische Seiden-Textilien Taf. 17, 8 Pallium pontificum a. d. 7. Jh.

[2]) J. P. Richter a. a. O. S. 59 f.

auf einem Sarkophagrelief (Garr. V. 315, 5) und auf der Thür von S. Sabina (Garr. VI. 499, 6). Eine parallele Darstellung findet sich also nicht.

Auferstehung, Christus in der Vorhölle.[1])

D, VII, 1—4. Descensus Christi ad inferos A u. B. c. I ff. (Evangelii Nicodemi pars altera.[2])

Die Darstellung, für die das Nicodemus-Evang. benutzt wurde, ist sonst in altchristlichen Denkmälern nicht nachweisbar. An spätere byzantinische Denkmäler erinnert die Stellung Christi, der Adam an der Hand hält, und die Anwesenheit des Satan und Inferus.[3])

Christus erscheint den Jüngern.

D, VII, 5—9. Matth. c. XXVIII, 16 ff. Mark. c. XVI, 14 ff. Luk. c. XXIV, 36 ff. Joh. c. XX, 19 ff.

In S. Apollinare N.[4]) (Garr. IV. 252, 1) ist die Erscheinung Christi unter den elf Jüngern dargestellt, doch bietet sie keine Vergleichspunkte mit der Säule. Dasselbe gilt von der gleichen Szene auf der Mailänder Elfenbeintafel (Garr. VI. 450, 2). In Monza auf einer Ampulla (Garr. VI. 434, 6) sehen wir den ungläubigen Thomas vor Christus, Beziehungen zu der Säule sind nicht vorhanden.

Himmelfahrt Christi.

D, VIII, 1—9. Mark. c. XVI, 19. Luk. c. XXIV, 51. Apost. c. 1, 9.

Beispiele aus altchristlicher Zeit für die Himmelfahrt Christi liefern nur syrische Denkmäler, der syrische Codex (Garr. III 139, 2) und die Ampullen von Monza (Garr. VI. 433, 8 u. 10 — 434, 2 u. 3 — 435, 1), wo ausser den Jüngern auch Maria bei der Himmelfahrt anwesend ist.

---

[1]) Vgl. die abweichende Schilderung im Malerbuch, Schäfer a. a. O. S. 207.

[2]) Tischendorf, Evangelia apocrypha S. 349 ff.

[3]) Dobbert, Jhb. d. K pr. Kunsts. 1894, S. 157 f. „Sehr häufig, insbesondere in den griechischen Psaltern, tritt Christus auf eine Personifikation des besiegten Hades, oder der letztere wird wohl auch von Engeln gefesselt.“ S. auch Pokrowsky, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, S. 399 Abb. 187, Psalter aus dem Kloster Pantokrator, Athos, Christus auf dem Teufel. Ebda. S. 400 Abb. 188 Psalter aus dem Kloster Vatopedi, Athos, Teufel von Engeln gefesselt. Vgl. auch die Darstellung in der Unterkirche von S. Clemente in Rom. Detzel, Christliche Ikonographie I, Fig. 71. — De Waal, Die Apokryphen Evangelien, Röm. Quartalschrift I, S. 173 ff. Taf. 7, 4. — Tikkanen, Psalterillustration I. S. 60 ff. Fig. 75—78.

[4]) J. P. Richter a. a. O. S. 60 ff.

Hierdurch ist der Zusammenhang mit späteren byzantinischen Werken gegeben, bei denen Maria in der Mitte der Jünger meist in Orantenstellung unter dem in der Mandorla thronenden Christus steht. Immer ist die Szene horizontal in zwei Abschnitte geteilt, im oberen thront Christus, im unteren stehen Maria und die Jünger, mitunter auch Engel. Diese Scheidung in eine himmlische und irdische Sphäre war auf unserer Säule der gegebenen Raumverhältnisse wegen nicht möglich, oder wurde wenigstens nicht versucht. Eine engere Verwandtschaft verbindet die Säule mit einem Relief aus Kasr es-Samaa,[1]) nur dass auch hier Maria anwesend ist. Wer ist aber der Kreuzträger auf der Säule? Nach Venturi[2]) hätte auch dieser Darstellung das Nicodemus-Evangeliar[3]) zu Grunde gelegen, wir hätten danach in den beiden rechts und links von Christus stehenden Männern Enoch und Elias zu erkennen, und der Kreuzträger wäre der eine Schächer, dem Christus am Kreuz seine Sünden vergab. Allein die Komposition steht doch zu wenig im Einklang mit dem Text, Christus, der in der Mandorla von schwebenden Engeln getragen wird, kann sich nur auf die Himmelfahrt beziehen, wie aus zahllosen byzantinischen Darstellungen desselben Gegenstandes hervorgeht. Der Jünger, der eine Hand ans Haupt legt, ist eine auf byzantinischen Himmelfahrtsbildern sehr häufig wiederkehrende Figur, und darum werden auch die zwei Männer auf der Ciboriumsäule in der nämlichen Geste zwei Jünger und nicht Enoch und Elias vorstellen. Endlich widerspricht das Aussehen des Kreuzträgers durchaus der Schilderung des Nicodemus-Evang. Niemand würde in dieser Figur den Schächer vermuten, wie es der Text vorschreibt. Im syrischen Codex ist ein kreuztragender Jünger[4]) durch zwei Schlüssel deutlich als Petrus charakterisiert, und auf einer byzantinischen Elfenbeintafel des 11. Jahrhundert im Museo Nazionale zu Florenz[5]) steht zu Füssen des gen Himmel fahrenden Christus ein Jünger mit Kreuz, der im Typus dem unsrigen näher kommt. Ich glaube darum, dass wir einen Jünger —

[1]) Strzygowski, Die christlichen Denkmäler Egyptens. Röm. Quartalschrift XII, 1898, S. 14 ff. Taf. 2. „Die Bogenarchitektur im Hintergrunde und der Typus der Himmelfahrt (auf der Säule) sind so auffallend verwandt mit unserem Relief, dass es naheliegt einen Zusammenhang zwischen den beiden Denkmälern zu suchen".

[2]) Venturi, Storia dell' Arte Italiana, I. S. 446, Fig. 267 u. 269.

[3]) Descensus Christi ad inferos A. c. IX.

[4]) Das Brustbild eines kreuztragenden Jüngers kommt auch auf einer Ampulla in Monza vor (Garr. VI. 435, I).

[5]) Graeven, Elfenbeinwerke 34.

wenn auch nicht Petrus, der auf der Ciboriumsäule einen anderen Typus hat — in dem Kreuzträger erkennen, und die ganze Szene auf die Himmelfahrt Christi, und nicht auf die Befreiung der Verstorbenen aus der Vorhölle beziehen müssen.

Christus thronend zwischen Cherubim und Engeln. IX, 1—9.

Es ist mir keine Darstellung bekannt, die mit der auf der Säule genau übereinstimmte, wohl aber lassen einzelne Züge unzweifelhaft auf die byzantinische Kunst schliessen. Den thronenden Christus und die Engel seiner Umgebung kennen wir von ravennatischen Mosaiken her (S. Agata, jetzt zerstört, Garr. IV. 254. S. Apollinare N., Garr. IV. 242. S. Michele, Garr. IV. 267, 2). Der Typus des vierflügeligen Tetramorphen oder Cherubim ist in der altchristlichen Kunst des Orients entstanden,[1]) und unter allen Darstellungen ist die im vatikanischen Cosmas derjenigen auf der venezianischen Säule am ähnlichsten (Garr. III. 145). Beidemal fehlen den vier Köpfen die Nimben,[2]) in der Miniatur auch die Räder. Der Tetramorph im Rabulasevangeliar ist dagegen verschieden gebildet (Garr. III. 139. Die Miniatur dürfte, wie die der Kreuzigung, später als die übrigen entstanden sein).

Fassen wir die Ergebnisse unserer stilistischen und ikonographischen Untersuchung zusammen. Ich beginne mit der letzteren. Unter allen zum Vergleich herangezogenen Werken fanden sich nur bei solchen, die dem byzantinischen Kunstkreis angehören, eine nähere Verwandtschaft zu den Tabernakelsäulen. Für eine Reihe von Szenen hatte die byzantinische Kunst einen von der abendländischen grundsätzlich verschiedenen Typus erfunden, den sie von Anfang an beibehielt; ich erinnere hier an Christus und die Samariterin, an den Einzug in Jerusalem, an Christus in der Vorhölle. Gerade in diesen charakteristischen Szenen schliessen sich die Tabernakelsäulen der oströmischen Kunst an. Das Gebiet lässt sich aber noch enger umgrenzen, wenn wir ein Reihe von Szenen in Betracht ziehen, die zu einer ganz besonderen Gruppe oströmischer Werke in Beziehung stehen. Für die Klage der Anna im Garten unter dem Vogelnest bot eine Elfenbeintafel, die der syro-egyptischen Schule des Muraneser Elfenbeindeckels angehört, die einzige

[1]) Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, Altenburg 1894, S. 43.

[2]) Nach Wulff a. a. O. S. 29 kommt der ausgebildete vierflügelige Tetramorph mit Nimben in der byzantinischen Kunst seit dem 10. Jh. vor.

Parallele. Die Verkündigung an Maria wies auf Werke syrischer und palästinensischer Herkunft hin, auf das Rabulas-Evangeliar, die Ampullen von Monza u. a. Bei der Geburt Christi wurden wir an syro-egyptische Werke, an zwei Elfenbeinpyxiden in Wien und Berlin erinnert. Die Blindenheilung und die Erweckung des Lazarus führten zu einem Vergleich mit dem Codex Rossanensis,[1]) für die Heilung des Gichtbrüchigen kamen wiederum Werke der syro-egyptischen Schule des Muraneser Elfenbeindeckels in Frage. Die Brotvermehrung ist auf dem syrischen Codex ähnlich dargestellt. Christus in Gethsemane, Christus vor Pilatus und Judas' Ende liessen an die gleichen Szenen im Codex Rossanensis denken. Für die Kreuzigung boten sich die palästinensischen Ampullen zum Vergleich dar, die Himmelfahrt Christi kam ausser auf den genannten Ampullen auf einem egyptischen Relief, hier in ähnlicher Weise wie auf der Tabernakelsäule, vor. Die Wandmalereien der Kirche des heiligen Sergius in Gaza,[2]) die uns durch die nicht eben sehr klare Schilderung des Choricius von Gaza erhalten sind, bieten schon durch die Auswahl des Stoffes manche Ähnlichkeit mit den (vorderen) Tabernakelsäulen.

Nicht in dem gleich engen Zusammenhang, wie diese Werke aus Palästina, Syrien und Egypten, stehen die Mosaiken von S. Appollinare N. in Ravenna zu den Säulen, und auch die Maximianskathedra weicht in manchen wesentlichen Punkten — in der Verkündigung und Geburt Christi — von den Säulenskulpturen ab.

Nach dem Gesagten scheint mir innerhalb des Bereiches der byzantinischen Kunst nur Syrien — Palästina oder Egypten als Entstehungsort der Tabernakelsäulen in Frage kommen zu können. Ich neige entschieden der Annahme einer syro-palästinensischen Entstehung zu, für die mir auch die Bogenbehandlung über den kleinen Säulen zu sprechen scheint. Diese stark profilierten Bogen finden sich nämlich in ganz ähnlicher Ausführung sehr häufig an syrischen Bauten, wo sie die Fenster bekrönen und an deren senkrechten Seiten bis zum Fensterbrett und zwischen den Fenstern bandartig verlaufend eine Art Gesims bilden.[3])

---

[1]) A. Haseloff a. a. O. S. 132: „Einer Lokalisierung in Kleinasien oder Syrien, für die vielleicht auch die Trachten Anhaltspunkte geben, scheint nichts zu widersprechen".

[2]) Choricii Gazaei orationes declamationes fragmenta curante Boissonade. Parisiis 1846, S. 91 ff.

[3]) S. Comte de Vogüé, La Syrie Centrale, Paris 1865—77. Tafel 39, 117, 120—125, 150 etc.

Die stilistischen und ikonographischen Eigentümlichkeiten der Säulen sind für die Zeitbestimmung von besonderer Wichtigkeit. Hier fällt vor allem die Darstellung Christi als eines bartlosen Jünglings ins Auge (mit Ausnahme von D, IX, 1). Auf den vorderen Säulen B und D hat er nie den Nimbus, wohl aber auf der hinteren Säule C. Dagegen ist Maria auf B mit dem Nimbus ausgezeichnet. Kostüm, Stellungen und Bewegungen mit ihren vielfachen Anklängen an die Antike weisen auf eine frühzeitige Entstehung hin. Das Anliegen der Gewänder, die tief eingearbeiteten Falten, die sich an allen vier Säulen wiederfinden, sprechen für eine Kunst, in der die antiken Traditionen noch lebendig nachwirkten. Ein Punkt verdient hier nochmals hervorgehoben zu werden, ich meine die dramatische Form, in der die historischen Vorgänge auf den Reliefs zur Anschauung gebracht worden sind. Es giebt gar kein Werk der altchristlichen Zeit, das sich hierin an die Seite der Säulen — und zwar der beiden vorderen Säulen — stellen liesse.

Der Unterschied zwischen den vorderen und hinteren Säulen ist schon von anderen hervorgehoben worden. In der That sind die hinteren Säulen wesentlich schlechter gearbeitet, und in den Darstellungen macht sich eine ermüdende Breite und gedankenlose Unklarheit bemerkbar, die deutlich von den vorderen Säulen absticht. Diese Bemerkung führt uns von selbst auf die Frage nach der Zeit der Entstehung beider Säulenpaare, der wir nun näher treten wollen.

Für die ältere Litteratur zu den Säulenreliefs verweise ich auf die eingehende Besprechung im Textband zur Basilica di S. Marco durch Alvise Pietro Zorzi. Zum erstenmal erwähnt Sansovino[1]) die Säulen, er nennt sie griechisch ohne eine Zeitangabe, in der sie entstanden sein könnten, anzugeben. Spätere Schriftsteller schwanken in ihrem Urteil, für die einen sind es griechische, für die anderen italienische Werke, noch andere wollen sie für einen venezianischen Künstler in Anspruch nehmen. Ebenso unsicher ist die Datierung, u. a. hielt sie Mothes[2]) für eine jedenfalls nicht byzantinische Arbeit des 11. Jahrhunderts. Den „mittelbaren Einfluss der byzantinischen Kunst" nahm Schnaase[3]) an.

---

[1]) Francesco Sansovino, Venetia citta nobilissima descritta in XIV libri. In Venetia 1581, S. 36.

[2]) Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs, Leipzig 1859, S. 92 f.

[3]) Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im M.-A. I. A. IV. II., S. 548.

Bestimmter sprach sich Dobbert[1]) aus in seinem Buch über den Stil Niccolo Pisanos. Er glaubt, dass die beiden vorderen Säulen spätestens im 6. Jahrhundert entstanden seien. Für die hinteren Säulen nimmt er das 11. oder 12. Jahrhundert an. De Waal[2]) stimmt ebenfalls für das 6. Jahrhundert, Zimmermann[3]) für das 5. Jahrhundert, Haseloff[4]) denkt sich die (vorderen) Säulen „etwa zur Zeit des Codex Rossanensis, vielleicht sogar etwas früher" entstanden, d. h. also etwa in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Am ausführlichsten handelt, wie gesagt, Zorzi über die Tabernakelsäulen. Sein Ergebnis ist kurz folgendes: Die beiden vorderen Säulen sind von einem italienischen (ravennatischen?) Künstler des 5. oder 6. Jahrhunderts gearbeitet. Die beiden hinteren sind venezianische Kopieen des Mittelalters.

Ich kann keinem der beiden Ergebnisse zustimmen. Was die beiden vorderen Säulen anbetrifft, so hoffe ich durch die ikonographische Vergleichung dargelegt zu haben, dass sie jedenfalls nicht ravennatischen, sondern wahrscheinlich syro-palästinensischen Ursprungs sind. Für die beiden hinteren Säulen möchte ich eine wenig spätere Entstehungszeit als die der vorderen annehmen. Sie erscheinen mir also nicht als eine venezianische Kopie des 11. oder 12. Jahrhunderts, wie das bisher angenommen wurde, sondern als eine orientalische Arbeit der (späteren) altchristlichen Zeit. Die Gründe, die mich hierfür bestimmen, sind folgende: Die Darstellungen sind den Apokryphen entlehnt, und zwar finden sich darunter einige, die nur im griechischen Protoevangelium Jacobi erwähnt sind. Ferner, die Darstellungen der Heilungen Christi sind ganz besonders in der byzantinischen Kunst beliebt, dafür sprechen z. B. die Wandmalereien in der Sergiuskirche zu Gaza, die zahlreichen Heilungen im Pariser Gregor von Nazianz (Ms. gr. 510 Bordier S. 62 ff.), im griechischen Evangeliar ebenda (Ms. gr. 74, Bordier a. a. O. S. 133 ff.), und die Mosaiken der Kahrië-Moschee in Konstantinopel. Mit gleicher Ausführlichkeit wurde in der byzantinischen Kunst auch das Leben Joachims und Annas behandelt (u. a. auf der Barbarinischen Tafel).

---

[1]) Dobbert, Über den Stil Niccolo Pisanos, München 1873, S. 88, Anm. 100. Das gleiche Urteil bei Besprechung von F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst, ausgesprochen im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI (1898), S. 8.

[2]) Römische Quartalschrift I. 1887, S. 191.

[3]) M. G. Zimmermann, Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters, Bielefeld u. Leipzig 1896, S. 348—349.

[4]) Haseloff, Cod. Purpureus Rossanensis, S. 108.

Also jedenfalls war der Kreis der Darstellungen, wie wir ihn auf den beiden hinteren Säulen finden, der byzantinischen Kunst nicht fremd. Weiter, waren die hinteren Säulen Kopien, so mussten die Originale, deren Gleichzeitigkeit mit den beiden vorderen Säulen in diesem Falle doch wohl angenommen werden müsste, Christus ohne Nimbus dargestellt haben. Wie kam aber dann der Kopist dazu, den Nimbus hinzuzufügen, während er den bartlosen Typus Christi beibehielt, und in den Kostümen sich ganz streng an die altchristliche Zeit anschloss? Kopierte er so treu, warum liess er nicht auch den Nimbus weg? Noch eins, und das scheint mir das Ausschlaggebende zu sein: Welcher venezianische oder italienische Künstler des 11. oder 12. Jahrhunderts wäre wohl im Stande gewesen, eine, trotz aller Mängel, im Stile so getreue Kopie herzustellen? Ist uns überhaupt aus dem Mittelalter eine Kopie in dem Sinne, wie die Tabernakelsäulen es sein müssten, erhalten? Man wird die Frage auch im Hinblick auf die gerade in Venedig beliebte Art fremde Vorbilder nachzuahmen, auf die wir später zu sprechen kommen werden, entschieden verneinen müssen. Zorzi, der einzige, der die spätere Entstehung der hinteren Säulen näher zu begründen sucht, macht auf den Unterschied zwischen den Kapitälen, Basen und Nischenformen der hinteren und vorderen Säulen aufmerksam. Ich bin nicht der Ansicht, dass die Formen so verschieden seien, um daraus einen so grossen zeitlichen Zwischenraum folgern zu können, vielmehr sehe ich in den Kapitälen und Basen der hinteren Säulen nur eine rohere Form derselben Kapitäle und Basen auf den vorderen Säulen. Auch die Muschelnischen scheinen mir durchaus nicht so verschieden zu sein, auf den hinteren wie auf den vorderen Säulen sind sie nicht immer ausgearbeitet worden. Die technische Behandlung der Reliefs weist ebenfalls auf eine verwandte Schulung hin. Endlich sei noch auf die durchaus gleiche Erhaltung hingewiesen, die bei einem Zeitunterschied von rund 600 Jahren doch kaum anzunehmen wäre. Bei allen vier Säulen ist der unterste Streifen verhältnismässig gut erhalten, während die beiden folgenden stark abgerieben sind.

Eine annähernd richtige Zeitbestimmung für die hinteren Säulen kann nur gegeben werden, wenn man zuvor die vorderen Säulen zeitlich genauer fixiert hat. Die ikonographische Vergleichung spricht deutlich für eine frühere Entstehung derselben, als die des Codex Rossanensis, der Ampullen von Monza (um 600) und des syrischen Codex (586), wo Christus bärtig und mit dem Nimbus erscheint. Auf den Mosaiken von

S. Apollinare N.[1]) hat Christus den kreuzförmigen Nimbus. Auf den Wunderbildern ist er durchweg bartlos, während er auf den Bildern der Leidensgeschichte bärtig ist. Die Mosaiken gehören der Zeit Theoderichs an. In dieser Zeit war also der Typus Christi noch Schwankungen unterworfen. Auf den Säulen ist Christus immer bartlos und hat niemals den Nimbus (mit der einen schon hervorgehobenen Ausnahme auf D, IX, 1) — dürfen wir daraus eine frühere Entstehung als die Mosaiken von S. Apollinare N. ableiten? Ich halte das nicht für unmöglich, wenn auch zugegeben werden muss, dass innerhalb der byzantinischen Kunstsphäre, die so weit von einander getrennte Gebiete umfasste, die gleiche Typenentwicklung sehr wohl zu verschiedenen Zeiten sich vollziehen konnte, also auch der Typus des bartlosen Christus an einem Ort sich länger halten konnte, als am anderen. Einige andere Momente lassen sich gleichfalls zu Gunsten einer frühen Entstehungszeit anführen. Hierzu rechne ich die sitzende Maria bei der Geburt Jesu. Bekanntlich stellte sie die spätere byzantinische Kunst bei dieser Szene auf einem Polster ruhend dar, und zwar vertreten schon die Ampullen von Monza und der Maximiansstuhl im 6. Jahrhundert diesen Typus. Eine Ausnahme bildet der syrische Codex, wo Maria gleichfalls sitzt. Die Miniatur ist aber vielleicht eine Kopie älterer Werke und vertritt den ältesten oströmischen Typus der Geburt Christi.[2]) Das Lamm am Kreuz, das an Stelle des Gekreuzigten gesetzt ist, muss auch für eine frühe Entstehungszeit in Anspruch genommen werden, in der neben der historischen die symbolische Auffassung noch volle Geltung hatte.

Nach dem Gesagten glaube ich die vorderen Tabernakelsäulen wohl noch dem 5. Jahrhundert, spätestens dem beginnenden 6. Jahrhundert zuschreiben zu dürfen. Für die beiden hinteren Säulen müsste eine um etwas spätere Zeit angenommen werden, in der der Verfall der altchristlich-byzantinischen Kunst bereits eingetreten war, doch möchte ich den weiten Abstand, der in künstlerischer Hinsicht zwischen beiden Säulenpaaren besteht, mehr auf Kosten des Künstlers, als des Zeitunterschiedes setzen.

Es bleibt mir noch übrig, mit einem Wort der Beurteilung zu gedenken, die die vorderen Tabernakelsäulen in jüngster Zeit durch A. Venturi[3]) erfahren haben. Venturi, der die Säulen in die erste Hälfte

[1]) J. P. Richter a. a. O. S. 42 ff.

[2]) M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, S. 90.

[3]) Venturi, Storia dell' arte italiana S. 444 ff.

des 6. Jahrhunderts setzt, spricht sich mit aller Bestimmtheit für den abendländischen Ursprung aus.[1]) Er glaubt Analogien mit ravennatischen Sarkophagen herausfinden zu können: „C'è insomma l'arte di uno scultore di sarcofagi nella sua maggiore potenza".[2]) Doch scheint ihm das Werk nicht in Ravenna selbst, sondern in Pola[3]) entstanden zu sein, wo gewisse Typen der altchristlichen Kunst, wie z. B. der bartlose jugendliche Christus, sich länger erhalten haben könnten, als in den Hauptstädten Rom und Ravenna. Ich halte diese Ansicht für irrig, wie nach meiner Untersuchung, die mit aller Entschiedenheit für einen orientalischen Ursprung sprach, deutlich hervorgeht. Bei der Darstellung der Heimsuchung Mariä liess sich allerdings eine Beziehung zu einem ravennatischen Sarkophag[4]) herausfinden, aber gerade bei diesem Sarkophag, der wesentlich besser als alle anderen dortigen Sarkophage gearbeitet ist, scheint mir der ravennatische Ursprung mehr als zweifelhaft zu sein. Andere Beziehungen zur ravennatischen Kunst, wie sie in der Bildung einzelner Figuren liegen sollen — Venturi denkt hier an die Art, wie Christus thronend und verschiedene Figuren mit vom Mantel bedeckten Händen dargestellt sind — sind viel zu allgemeiner Art, als dass man daraus Schlüsse ziehen dürfte.

---

[1]) Venturi a. a. O. S. 454: „Certamente le colonne sono opera occidentale, e basterebbe a dimostrarlo la forza del rilievo che al principio del secolo VI, non si trova più nell' Oriente, come può vedersi nell' ambone di Salonnicco".

[2]) An einigen ravennatischen Sarkophagen kann man in der Kapitälbildung eine gewisse Ähnlichkeit mit den Kapitälen an den Ciboriumsäulen erkennen. Hierzu gehören ein Sarkophag in Santa Maria in Porto (Garr. V. 349, 1—3), der Sarkophag von S. Rinaldo im Dom (Garr. V. 345) und ein dritter in S. Apollinare in Cl. (Garr. V. 346, 2—4). Auf diese Einzelheit wird man schwerlich grosses Gewicht legen dürfen, wo so viel gegen den ravennatischen Ursprung der Tabernakelsäulen spricht, zumal diese Kapitälform auch nach Ravenna importiert sein kann.

[3]) Einer alten Tradition zufolge wurden die Säulen nach der Zerstörung Polas im Jahre 1243 nach Venedig gebracht.

[4]) Garr. V. 344, 2. Venturi a. a. O. S. 206 Fig. 193, S. 439 f. Venturi hält die dargestellte Szene nicht für die Heimsuchung, und die beiden Personen überhaupt nicht für zwei Frauen sondern für zwei Männer. Ohne nochmaligen Augenschein wage ich kein endgiltiges Urteil zu fällen, vorläufig halte ich aber an der alten Deutung fest, die schon durch die Zusammenstellung mit der Verkündigung an Maria sehr wahrscheinlich gemacht wird.

II. TEIL.

I. ABSCHNITT.

DIE ORNAMENTALE PLASTIK DES FRÜHEN MITTELALTERS IN VENEDIG

DIE ÄLTEREN RELIEFPLATTEN VORWIEGEND SYMBOLISCHEN CHARAKTERS IN S. MARCO UND DIE ZEIT IHRER ENTSTEHUNG. DER ALLGEMEINE CHARAKTER UND DIE HAUPTMOTIVE DER ORNAMENTALEN PLASTIK IM 8. UND 9. JAHRHUNDERT. ENTSTEHUNG UND VORKOMMEN DER ORNAMENTIK. DIE WERKE DES 8. UND 9. JAHRHUNDERTS IN VENEDIG, MURANO, TORCELLO, IM NORDOSTEN ITALIENS, IN ISTRIEN UND DALMATIEN.

Von den zahlreichen Reliefplatten, die in S. Marco teils als Brüstungen verwendet, teils an beliebigen Stellen eingemauert sind, lässt sich eine Gruppe ausscheiden, die durch den überwiegend symbolischen Charakter ihrer Darstellungen und die sparsame Ornamentik wesentlich verschieden von den später zu behandelnden Platten sind. In ganz flachem Relief sind Kreuze, Monogramme Christi u. a. darauf angebracht. Oft ist das Monogramm von einem Band oder Kranz umgeben, die an der unteren Seite mit einer in zwei lange Bänder auslaufenden Schlinge versehen sind. Gewöhnlich stehen auf den wie Herzblätter gebildeten Bandspitzen Kreuze.[1]) Eine dieser Form entsprechende Platte[2]) hat an Stelle des Monogramms einen Kelch. Auf einer anderen[3]) ist in der Mitte auf einer runden Scheibe das Monogramm gemeisselt, rechts und links stehen zwei schematisch gezeichnete Bäume (Fig. a), Cypressen? Bei einer dritten[4]) sind die Bäume durch zwei im Wappenstil einander zugekehrte Pfauen ersetzt. Einige Platten mit Monogrammen oder Rosetten in der Mitte und Kreuzen auf beiden Seiten zeichnen sich durch eine

Fig. a.

[1]) Beispiele in der Krypta von S. Marco, im nördlichen Langschiff (Basilica di S. Marco, V, 6 Plutei, Taf. 265, N. 22), im südlichen Querschiff ebenda. Zur leichteren Orientierung sei hier bemerkt, dass das vielbändige Werk über die Basilica di S. Marco, dessen Abbildungen im folgenden oft zitiert werden, in nachstehender Weise eingeteilt ist: Bd. I und II Aussenansicht, Grundriss und Mosaiken. III Mosaici. IV Pavimento. V, 1 Altari (Taf. 1–52). V, 2 Archivolti (Taf. 53—97). V, 3 Capitelli (Taf. 98—142). V, 4 Dettagli, Monumenti (Taf. 143—190). V, 5 Valve (Taf. 191a[1]—240). V, 6 Plutei (Taf. 241—292). V, 7 Sculture (Taf. 293s[1]—344). V, 8 Statuaria (Taf. 345—391). VI Testo. VII Documenti. VIII Tesoro.

[2]) Basilica di S. Marco. Taf. 270, N. 27, nördliches Langschiff.

[3]) Taf. 308, U. 17, südliches Querschiff. Der schematisch gezeichnete Baum kommt auf byzantinischen Werken nicht selten vor, und zwar in der Regel an hervorragender Stelle, etwa zu beiden Seiten einer Figur oder eines Kreuzes.

[4]) Taf. 248, M. 19, südliches Querschiff.

sorgfältigere Bearbeitung und rundere Reliefbehandlung aus. Bei zweien[1]) sieht man neben den Kreuzen noch zwei Leuchter. Ein Motiv, das im 8. und 9. Jahrhundert sehr beliebt wurde, kommt schon auf diesen älteren Platten vor: Rosetten, die über bezw. unter den Querarmen eines Kreuzes angebracht sind.[2])

In einer Seitenkapelle von S. Pietro di Castello ist als Vorderseite des Altars eine Platte verwendet, auf deren Mitte, von einer Bandschleife umgeben, ein Kreuz steht, rechts und links auf den herzblattförmigen Enden der Bänder zwei weitere Kreuze.[3]) Auf einer anderen in der scuola di S. Giov. Evang. wird die Mitte durch eine Rosette eingenommen (Inv. 495). Im Museum von Torcello befindet sich eine Platte ähnlichen Stiles, bei der das Ende der Bandschleife durch Schlangenköpfe gebildet wird, die in ihrem Rachen runde Scheiben (die Frucht vom Baum der Erkenntnis) mit daraufstehendem Kreuz halten. Hier ist die Beziehung auf Sündenfall und Erlösung deutlich ausgesprochen.

Bei zwei Platten, die eine im südlichen,[4]) die andere im nördlichen[5]) Querschiff, finden sich bereits die Kreisverschlingungen, die besonders im 9. Jahrhundert auf byzantinischen Arbeiten sehr häufig sind. Eine dritte von ähnlicher Bildung am Altar in der Kap. S. Isidoro. Für eine frühere Entstehung, als im 9. Jahrhundert, sprechen die Art der Bearbeitung und die Formen der Monogramme und Kreuze.[6])

Bei einer zweiten Gruppe von Reliefplatten überwiegt der ornamentale Charakter. Das Grundmotiv der Ornamentation bilden Rechtecke, Rhomben und Quadrate, die so ineinander gestellt sind, dass jedesmal die grössere Figur in der Mitte ihrer Seiten von den Ecken der von ihr umschlossenen kleineren Figur berührt wird. Die Ränder aller jener geometrischen Figuren sind stark profiliert, an den Ecken setzen bisweilen kleine Blätter an. Blattmotive und Kreuze füllen die Zwickel und das Mittelfeld aus.

---

[1]) Taf. 249, M. 20, nördliches Langschiff. 268 N. 25, südliches Querschiff.

[2]) Taf. 241, M. 12, südliches Langschiff.

[3]) Auf einer ähnlichen Platte im Museum von Cividale nimmt ein Monogramm Christi die Stelle des mittleren Kreuzes ein.

[4]) Taf. 306, U. 15.

[5]) Taf. 274, N. 31.

[6]) Die Liste lässt sich mit Hilfe der Abbildungen in dem Werk über die Basilica di S. Marco leicht vervollständigen. Ich nenne als hierher gehörig noch folgende Platten: Taf. 245.—265, N. 22.—266, N. 23.—271, N. 28.—308, U. 17.

An der südlichen Aussenwand des Baptisteriums von S. Marco sind zwei solcher Platten eingemauert (Taf. 135, 194 u. 195), eine andere wird in der Cà d'Oro aufbewahrt. An SS. Giov. e Paolo ist eine Platte angebracht, bei der mehrere Rechtecke mit parallel laufenden Seiten ineinander gezeichnet sind. Die beiden äusseren Rechtecke sind durch viermalige Kreisverschlingung miteinander verbunden.

Die Zeit ihrer Entstehung lässt sich für jene venezianischen Werke annähernd bestimmen. Ähnliche Platten, wie die zuerst beschriebene Gruppe, finden sich im Museum von Ravenna, in S. Clemente zu Rom[1]) aus dem 6. Jahrhundert, in der unter Justinian erbauten Kirche der heiligen Sergius und Bacchus in Konstantinopel.[2]) Das Kreuz zwischen zwei Leuchtern sehen wir auf einem ravennatischen Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia.[3]) Die Form des Monogramms Christi ist die gleiche wie auf Münzen der Zeit Justinians.[4]) In der Sophienkirche zu Konstantinopel,[5]) auf dem Ambo von Saloniki,[6]) auf Mosaiken in Ravenna u. a. kehrt dieselbe Form wieder. Für die Form der Kreuze finden sich Analogien in Ravenna (Ambo von S. Spirito aus dem 6. Jahrhundert) und Konstantinopel (Sophienkirche).[7]) Die zweite Gruppe von Platten ist ebenfalls in Konstantinopel in der Sophienkirche[8]) und der Kirche der heiligen Sergius und Bacchus[9]) vertreten. Ähnlich ist

---

[1]) Dehio-v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Taf. 16, 3. — Vgl. auch Mazzanti, La scultura ornamentale romana nei bassi tempi. Archivio storico dell' arte, Anno II. Serie 2. 1896. S. 33 ff.

[2]) Pulgher, Les anciennes églises byzantines de Constantinople, Vienne 1878, 1880. Taf. 2, 4.

[3]) Garr. V. 337, 1 u. 2.

[4]) Sabatier, Description gén. des monnaies byz. Paris 1862. Taf. 17, 2 u. 8.

[5]) Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel, vom V.—XII. Jahrhundert. Berlin 1854. Taf. 23, 24.

[6]) Rohault de Fleury, La Messe, Paris 1883. III. Taf. 171. Jetzt im ottomanischen Museum in Konstantinopel. Andere Beispiele bei Texier and Pullan, Byzantine architecture, London 1864. S. 124 Monogramme an Kapitälen aus der Kirche des heiligen Demetrius in Saloniki. Taf. 39 Kapitäl aus der Sophienkirche ebenda.

[7]) Salzenberg a. a. O. Taf. 17, 8. Vgl. auch das Kreuz auf einer byzantinischen Schale des 6. Jahrhunderts. Abbild. Kondakoff, Tolstoi, Reinach, Antiquités de la Russie Méridionale, Paris 1891, S. 436. Das Kreuz steht auf einer runden Scheibe und ist mit Kreisen, Rechtecken und auf den Spitzen stehenden Rhomben verziert.

[8]) Salzenberg a. a. O. Taf. 16, 5; Taf. 17, 7.

[9]) Pulgher a. a. O. Taf. 2, 3.

der Ambo von S. Apollinare N. in Ravenna verziert (6. Jahrhundert).[1]) Genug, wir werden auch für die venezianischen Platten das 6. Jahrhundert in Anspruch nehmen müssen, die Zeit, aus der nachweislich die meisten der zum Vergleich herangezogenen Werke stammen. Dass sie nicht in Venedig selbst gearbeitet wurden, ist klar. Von einer künstlerischen Thätigkeit kann in Venedig überhaupt erst seit dem 8. Jahrhundert die Rede sein, und auch da begnügte man sich meist damit, Fremdes zu übernehmen. Jedenfalls sind diese Platten ihrem Stil nach byzantinisch und wurden wahrscheinlich beim ersten Bau der Markuskirche, für den man das Material von überall her zusammenschleppte, verwendet.

Dem 7. Jahrhundert gehören, wie das Cattaneo[2]) wahrscheinlich gemacht hat, einige Skulpturen an, die wohl sicher abendländischen Ursprungs sind, und die als letzte Ausläufer der altchristlichen Sarkophagplastik die völlige Barbarei der damaligen Kunst zur Anschauung bringen. Es sind das der Sarkophag des Jacopo und Lorenzo Tiepolo[3]) an der Fassade von SS. Giovanni e Paolo, ein anderer im Museo Civico[4]) und zwei Brüstungsplatten in S. Marco.[5]) Die Rohheit der Ausführung lässt sich nur mit den spätesten und schlechtesten Sarkophagen von Ravenna, wie solche z. B. in S. Apollinare in Cl. aufbewahrt werden, vergleichen.

Im 8. und 9. Jahrhundert vollzieht sich in der italienischen ornamentalen Plastik — denn um diese wird es sich für uns vornehmlich handeln — ein Wandel von ausserordentlich weittragender Bedeutung. Mit diesen Jahrhunderten treten wir in die Zeit ein, die nicht mehr zur altchristlichen Epoche im engeren Sinn gerechnet werden kann, und die in allmählicher Umbildung zur mittelalterlichen Kunst hinüberleitet. Das Verhältnis zur antiken und zur frühchristlichen Kunst wird ein anderes.

---

[1]) Dehli, Architektonische und ornamentale Details hervorragender Bauwerke Italiens im byzantinischen Stil. Berlin u. New York. I, 9.

[2]) R. Cattaneo, L'Architecture en Italie du 6e au 11e siècle. Venise 1890. S. 63 ff.

[3]) Cattaneo a. a. O. Fig. 16.

[4]) Cattaneo a. a. O. Fig. 17.

[5]) Basilica di S. Marco Taf. 272, N. 29.—273, N. 30. Cattaneo a. a. O. Fig. 18. S. 75. „Le style et le charactère de chaque détail indique clairement que ce travail est dû à un ciseau grec.“ Die Behauptung lässt sich durchaus nicht beweisen, so lange wir uns keine deutlichere Vorstellung von der byzantinischen Kunst des 7. Jahrhunderts machen können. Zunächst möchte man bei dieser rohen Skulptur an einen ravennatischen Verfertiger denken.

Antike Motive schwinden mehr und mehr aus der Ornamentik, oder werden in willkürlicher, oft missverstandener Weise angewendet. Das symbolische Element, in der altchristlichen Kunst durchaus massgebend, wird zu Gunsten des reinen Ornaments zurückgedrängt. Im Gegensatz zur vorhergehenden Zeit macht sich in der hier zu behandelnden Epoche das Bestreben geltend, Flächen gleichmässig im Teppichstil mit Ornamenten zu bedecken, wobei grosses Gewicht auf möglichste Raumausfüllung gelegt wird. Wie beim Flächenornament, so bleibt auch beim Randornament vom Reliefgrund wenig zu sehen übrig, das Ornament überwiegt vollkommen. Das charakteristischste Merkmal der frühmittelalterlichen Plastik ist die Vernachlässigung pflanzlicher Motive, die in klassischer Zeit den vornehmsten Bestandteil der Ornamentik bilden.

Der Charakter der Zeit wird durch die Vorliebe für eine orientalisch-prächtige, vor allem auf dekorative Wirkung ausgehende Geschmacksrichtung bestimmt, die oft in einem starken Gegensatz zu dem mangelnden Können steht.

Unter den einzelnen Gegenständen der plastischen Darstellung nehmen die Tiere einen wichtigen Platz ein. Auf altchristlichen Wandmalereien haben die Tiere meist eine symbolische Bedeutung und werden um diese ihre Bedeutung willen oft angebracht (so beispielsweise das Lamm, der Pfau, der Fisch). In anderen Fällen gaben bestimmte Szenen den Anlass zu ihrer Darstellung (der Löwe [Daniel], die Schlange [Adam und Eva], ein Seeungeheuer [Jonas]. Bei den Orpheusdarstellungen [Garr. II., 25 u. 30] kommen noch einige Tiergattungen hinzu). Ornamental verwandt finden sich wohl auch vereinzelt antike Fabelwesen, wie der Seedrache, das Flügelross, dagegen kommen Tierkämpfe und Jagden nicht vor. Für die Mosaiken gilt im wesentlichen das Gleiche, wie für die Katakombenmalereien.[1])

In der Sarkophagplastik ist der Kreis der dargestellten Tiere noch erweitert und gelegentlich kommen auch Jagddarstellungen vor, z. B. auf einem Sarkophag in Clermont-Ferrand (Garr. V. 338, 2 u. 3).[2])

In frühmittelalterlicher Zeit sind nur einige wenige Tiergattungen in der Plastik vertreten. Die ornamentale Bedeutung tritt mehr in den

---

[1]) Tierkampfszenen auf den Mosaikfussböden von Capua Vetere und Valenza (Garr IV. 277) aus dem 9. Jahrhundert (?).

[2]) Garrucci sagt hiervon: „Queste rappresentanze laterali sono una reminiscenza degli spettacoli di cacce che si davano una volta nei funerali degli uomini illustri e di grandi case. Auf antiken Sarkophagen sind Jagddarstellungen bekanntlich sehr häufig.

Vordergrund, ohne dass damit der symbolische Charakter einzelner Tiere (z. B. Pfau) verloren ging. Andere Tiere, das Lamm (auch als Kreuzträger), der Hirsch, der Fisch, haben dieselbe Bedeutung wie in altchristlicher Zeit, doch gehören sie zu den seltneren Darstellungen. Die vier Evangelistentiere, die seit dem 4. Jahrhundert auf Mosaiken dargestellt wurden,[1]) scheinen erst im 8. Jahrhundert in die monumentale Plastik eingeführt worden zu sein, wenigstens sind frühere Beispiele nicht bekannt, mit einer einzigen Ausnahme, nämlich einem Kapitäl aus der Kapelle des Petrus Chrysologus in Ravenna (5. bis 6. Jahrhundert).[2]) Wir finden sie im Baptisterium von Cividale,[3]) auf einem Relief im Museum von Spoleto[4]) und auf einem anderen im Baptisterium von Concordia.[5])

Ornamental verwendet erscheinen die Tiere als Zwickelfiguren, als Füllfiguren medaillonartiger Kreisverschlingungen oder rechteckiger Felder, endlich auch, jedoch nur selten, innerhalb von Ranken, also in der im späteren Mittelalter allgemein angewandten Form. Ein Kompositionsschema verdient besonders hervorgehoben zu werden, die im Wappenstil einander gegenüber gestellten Tiere, für die vor allem die orientalische Kunst schon von alters her zahlreiche Beispiele bietet.[6]) Im gesamten Bereich der byzantinischen Kunst, in Ravenna,[7]) Griechenland,[8]) Saloniki,[9]) Syrien,[10]) Egypten[11]) finden sich auf Skulpturen zahlreiche Beispiele für die „Wappenstellung". Namentlich auf orientalischen Stoffen ist die

---

[1]) Kraus, Real-Encyklopädie, I, S. 460 ff.

[2]) Garr. VI. 408, 1—3. — Stuhlfauth, Die Engel, S. 238.

[3]) Cattaneo a. a. O. Fig. 35 u. 36.

[4]) Cattaneo a. a. O. Fig. 75.

[5]) Die Evangelistensymbole auf dem Architrav von S. Maria in Cosmedin und auf einem Reliquiar in S. Maria auf dem Aventin (Rom) gehören ins 9. Jahrhundert. Beidemal sind sie mit der segnenden Hand Gottes zusammengestellt.

[6]) Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, Wien 1898. S. 401. „Das wappenartige Schema der Tierfiguren ist in Mesopotamien zu Hause und von dort, vielleicht durch Vermittlung syrischer Vorbilder, in Cypern, sowie weiterhin in Griechenland übernommen worden."

[7]) Z. B. auf Sarkophagen.

[8]) Vgl. Castelazzi, Ricordi di architettura orientale, Venezia 1871. — Strzygowski, Byz. Zeitschrift, III. 1894.

[9]) Vgl. Texier and Pullan, Byzantine Architecture.

[10]) Auf einem Gesims in Dana aus dem 6. Jahrhundert. Abbild. de Vogüé, La Syrie centrale Taf. 45. Vgl. auch die Canonestafeln des syrischen Codex in Florenz.

[11]) Vgl. Riegl, koptische Kunst. Byz. Zeitschr., II. 1893. — Gayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq (Memoires publ. par les membres de la mission archéol. franc. au Caire) Paris 1889.

Wappenstellung der Tiere etwas ganz Gewöhnliches, und es ist kein Zweifel, dass von solchen ein Einfluss auf die Plastik ausgeübt wurde.[1]) Am häufigsten sind in der Plastik zwei Pfauen, die zu beiden Seiten einer Vase oder eines Kreuzes gruppiert sind.[2])

Ein anderes im Mittelalter verwendetes Motiv ist der Tierkampf.[3]) Auch dieses Motiv ist asiatischen Ursprungs und lässt sich in der orientalisch-griechischen Kunst hindurch verfolgen bis in die christliche Zeit, wo es u. a. auf byzantinischen und sassanidischen Stoffen vorkommt.

In der Bildung der Pflanzen im Ornament macht sich seit dem 8. Jahrhundert das Streben nach strenger Stilisierung besonders bemerkbar. Im 9. Jahrhundert scheint diese Bewegung ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Von den am häufigsten verwandten Motiven der

Fig. b.

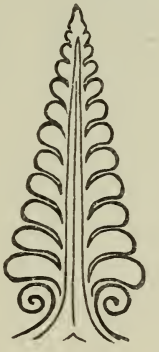


Fig. c.

Fig. d.

pflanzlichen Gebilde im weitesten Sinne nenne ich hier: Die Rosette, deren Ursprung aus der orientalischen Kunst nicht in Frage gestellt werden kann, und die auch als Halbrosette an Bordüren vorkommt.[4]) Die schrägblättrige Rosette (Fig. b), ein uraltes orientalisches Motiv, das auch in

---

[1]) Diesen Einfluss auf die mittelalterliche Plastik des Abendlandes im 12. Jahrhundert nimmt bereits de Vogüé an, Les Églises de la Terre Sainte, Paris 1860. S. 187. — Vgl. auch Springer, Jahrb. der k. k. Centr. Com. V, 1860. S. 69 f. Derselbe, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1886. — Semper, Der Stil. München 1878/79. I, S. 146.

[2]) Viele Beispiele in den Kirchen Ravennas und Roms, andere in Venedig, Treviso, Zara, Assisi, Perugia.

[3]) Semper, Der Stil, I, 256 u. 405. Über die symbolische Bedeutung des Tierkampfes vergleiche auch Hoernes, Urgeschichte der bild. Kunst. S. 150 f.

[4]) Z. B. am Grabmal der Foscherari in Bologna aus dem 8. Jahrhundert (Cattaneo, Fig. 53) — hier wie eine Palmette in einem Lotos-Palmettenband wirkend — an einer Platte im Museo Civico zu Venedig und einer anderen im Museum von Zara.

der römischen Kunst Verwendung fand und in der ornamentalen Plastik des 8. und 9. Jahrhunderts sehr häufig ist.[1]) Die Palmette (Fig. c),[2]) oft in sehr langgestreckter Form und kaum noch als Palmette zu erkennen. Sie wird mit Vorliebe zu beiden Seiten eines Kreuzes angebracht. Eine andere Form der Palmettenstilisierung,[3]) die auf byzantinische Vorbilder zurückgeht, wird als Zwickelfüllung oft gebraucht (Fig, d). Dem gleichen Zweck dient auch das Dreiblatt (Fig. e).[4]) Weinblatt und Weintraube, losgelöst von der Ranke, werden nicht selten als Füllung von Kreisverschlingungen und Viereckknetzen verwandt. Traube und Blatt haben im 9. Jahrhundert jede Spur von Naturalismus verloren (Fig. f u. g).

Fig. e.

Fig. f.

Fig. g.

Dem gleichen Streben nach Schematisierung sind die Ranken unterworfen. Die eigentümlichste Rankenbildung ist die Radranke, die dadurch entsteht, dass die nach innen sich einrollenden Blätter einer Wellenranke in der Mitte jeder kreisförmigen Rankendrehung speichenartig zusammenstossen.[5]) Häufig wird der Treffpunkt der Rankenblätter durch einen Kreis oder Sternblume eingenommen und dadurch besonders hervorgehoben. Bisweilen lösen sich die Blätter vollkommen von der Ranke ab und bilden eine selbständige Sternblume. Die ersten Ansätze für die Bildung einer Radranke finden sich in der orientalischen Kunst. An einem Gebälkstück der Kirche des heiligen Johannes in Konstantinopel[6]) (5. Jahrhundert) berühren sich die Blätter einer Akanthusranke mit den Spitzen in der Mitte einer jeden Wellen-Hebung und Senkung. Der nächste Schritt führte dazu, den Treffpunkt der Blattspitzen durch einen knopfartigen Kern hervorzuheben. Ähnlich ist die Rankenführung

[1]) Besonders neben dem Stamm eines Kreuzes, über bezw. unter dem Querbalken desselben.

[2]) Als Symbol der Auferstehung: Palme = φοῖνιξ. Im 10. Jahrhundert kommt die langgestreckte Palmette kaum noch vor. Mit der Einführung des Lotos-Palmettenbandes erhält die Palmette eine ihrer ursprünglichen Form entsprechendere Gestaltung.

[3]) Riegl, Stilfragen. S. 286 f., Fig. 148.

[4]) Riegl a. a. O. S. 278, Fig. 143.

[5]) Vgl. Stückelberg, Longobardische Plastik, Zürich 1896. S. 64 f., Fig. 47—52.

[6]) Salzenberg a. a. O. Taf. 3, 1.

auf einem syrischen Denkmal des 5. Jahrhunderts, auf dem Thürsturz in Moudjeleia,[1]) doch kommt hier zu den Blättern noch eine langgestielte Knospe hinzu, die den Mittelpunkt der Rankendrehung einnimmt und die einzelnen Blätter gleichsam an sich zieht. Beide Rankenarten lassen sich als Vorläufer der Radranke bezeichnen.[2])

Die Weinranke, im 6. Jahrhundert noch naturalistisch geformt, wird zu einem geometrisch-strengen Gebilde. Nicht nur die Form der Blätter und Trauben, sondern auch die Rankenführung ordnet sich der allgemeinen Stilisierung unter.[3])

Die Herzblattranke, eine Weiterbildung der römischen Epheuranke, finden wir oft auf Denkmälern des 9. Jahrhunderts zu Seiten eines Kreuzes

Fig. h.

oder sonstwie verwendet (Fig. h). Das Blatt, das früher entweder ganz glatt, oder nur mit einer Mittelrippe versehen war,[4]) wird im 9. Jahr-

---

[1]) de Vogüé, La Syrie centrale, I, Taf. 32. Auf einem ornamentalen Fries aus Kalkstein im Museum von Gize steht in der Mitte der Rankeneinrollung eine Sternblume, die aus vier um einen runden Kern gruppierten Dreiblättern besteht, deren Spitzen die Rankenblätter berühren. S. Riegl, Die Spät-Römische Kunstindustrie, Wien 1901. S. 147, Fig. 54. Auch in diesem Werk des 5. Jahrhunderts lässt sich eine Vorstufe zur Radranke erkennen. Die Ranken sind mit drei Längsriefen versehen.

[2]) Ranken, bei denen die nach innen sich einrollenden Blätter in einer losgelösten Blüte zusammenstossen, z. B. in Cividale (Cattaneo, Fig. 40) und auf dem Ciborium in Perugia aus dem 8. Jahrhundert. Meist fehlt die Blüte in der Mitte, und die Blätter sind kaum noch als Pflanzengebilde zu erkennen, wie auf dem Steinkreuz vom Jahre 828 in S. Giuliano di Budrio bei Bologna, auf einem Fragment im Museum von Torcello u. a.

[3]) Die allegorische Bedeutung des Weinstocks rechtfertigt das oftmalige Vorkommen von Weinblättern und Trauben auf den Denkmälern. Auf einer Reliefplatte des 5. Jahrhunderts im Museum von Faenza ist die allegorische Bedeutung in unzweideutigster Weise zum Ausdruck gebracht. Die Darstellung ist folgende: Aus einer Vase wächst der Baum der Erkenntnis, um den sich die Schlange windet. Zu beiden Seiten des Baumes, in den Ranken eines ebenfalls aus der Vase herauswachsenden Weinstocks, stehen Adam und Eva. Einige Vögel picken an den Trauben. Hier ist also der Sündenfall und die Erlösung durch Christi Blut symbolisiert.

[4]) Beispiele in S. Clemente zu Rom und in S. Appolinare N. zu Ravenna aus dem 6. Jahrhundert.

hundert umrändert und oft unförmig lang gebildet, sodass der Charakter der ursprünglichen Blattform ganz verloren geht.

Eine seltenere Rankenform ist die Kleeblattranke, bei der an jedem von der Ranke sich abzweigenden Stengel ein kleines dreiblättriges Blatt sitzt. Bisweilen nehmen Kreuze die Stelle der Blätter ein.[1])

Endlich sei noch auf eine Form stilisierter Bäume hingewiesen, deren Zweige, von Rad- oder Kreuzranken gebildet, die Flächen gleichmässig im Teppichstil bedecken.[2])

Wie sich die Formen der einzelnen Blattmotive immer mehr von ihren natürlichen Urbildern entfernen, so wird auch der Charakter der Stengel ein anderer. Im Durchschnitt eckig gebrochen, scharfkantig und gewöhnlich mit zwei in Kerbschnittmanier eingeritzten Längsriefen versehen, erinnern die Rankenstengel mehr an die gleich zu besprechenden Bänder und Geflechte, als an die fleischigen Stengel der früheren und auch der späteren Zeit. Ein Blick auf die Abbildung (Abbild. 1), Westportal des Domes von Torcello, wird den Unterschied klarmachen. Das Thürgewände stammt von dem Bau des 9. Jahrhunderts, der Thürsturz von dem Umbau im Jahre 1008. Auf dem älteren Werk ist die Ranke ganz schematisch, auf dem jüngeren naturalistischer gebildet.

Das charakteristischste Motiv in der Ornamentik des frühen Mittelalters, besonders des 8. und 9. Jahrhunderts in Italien, ist das Flechtband und die daraus abgeleiteten Formen, sowie die damit verwandten, aus Verschlingung, Verflechtung, Vergitterung u. s. w. entstandenen Ornamente. Es gehören hierher also ebensowohl die einfachste Schlinge und das aus zwei Bändern geflochtene Band, als auch das komplizierteste Schlingen- und Netzwerk und das verwickeltste Flechtband. Die Funktionen dieser Ornamente sind eine zweifache: Sie dienen einmal als Randverzierung, und dann als Flächenverzierung. Als Flächenverzierung stellen sie entweder ein in sich abgeschlossenes Muster dar, oder sie überziehen eine Fläche im „unendlichen Rapport", und oft bilden sie durch runde oder polygonale Felder den Rahmen für geometrische Figuren, Pflanzen, Tiere oder dergl. Der durch die verschiedensten Kombinationen entstehende Reichtum an ornamentalen Formen lässt sich auf wenige Grundformen zurückführen, die den Gegenstand der nächstfolgenden Betrachtungen bilden sollen. Hierbei werden besonders die-

[1]) Auf dem Ciborium von S. Apollinare i. Cl. (806—816).

[2]) Beispiele in Rom: S. Sabina, S. Maria in Trastevere und S. Maria auf dem Aventin. Vgl. Cattaneo, S. 172, Fig. 93c.

jenigen Formen berücksichtigt werden, die auf Denkmälern venezianischer Herkunft vorkommen.

Das einfache Flechtband als das wichtigste unter den ornamentalen Formen muss an erster Stelle genannt werden. Seine Verwendung ist sehr alt, und es findet sich bereits in der mesopotamischen Kunst,

Abbild. 1. Torcello, Domportal.

später auch in der griechischen und römischen.[1]) In der letzteren besonders häufig an zahllosen Mosaikfussböden, wo es als Bordüre einen Rahmen bildet, einzelne Felder voneinander trennt oder auch als Verzierung eines Mäanders vorkommt. In der Regel setzen sich die einzelnen Bänder aus verschiedenen Streifen buntfarbiger Steine zusammen. Beispiele finden sich fast überall, wo römische Mosaikfussböden erhalten

[1]) Semper, Der Stil, I, 325. — Riegl, Stilfragen, S. 89, 267 f.

sind (besonders auch in den römischen Provinzen). Meist wird das Zweiband-(Zweiriemen)Geflecht angewendet, doch wird auch die Zahl der verflochtenen Bänder bisweilen bis zu sechs und acht vermehrt,[1]) sodass man nur schwer die einzelnen Bänder in ihrem Lauf verfolgen kann. Wichtig für die Unterscheidung von den frühmittelalterlichen Flechtbändern ist die gleichmässig in Wellen- oder Zickzacklinien verlaufende Bewegung des römischen Flechtbandes, die nirgends, weder durch eingeflochtene Schlingen, noch durch Zurückbiegen oder Brechen des Bandes gehemmt wird. Übrigens wird das Flechtband nicht ausschliesslich als Bordüre verwandt; auf einem Fragment eines römischen Fussbodens im Museum von Faenza füllt ein Zweibandgeflecht ein kreuzförmiges Feld aus (Fig. i). Ähnliches finden wir auf einem altchristlichen Mosaikfussboden von Via Nomentana, der sich jetzt im Louvre befindet, wo ein Vierriemengeflecht ein Kreuz bildet, und auf dem Mosaik des Coemeteriums der heiligen Helena in Rom (Garr. IV. 204, 3). Später (im 8. und 9. Jahrhundert) sind Kreuze mit Flechtbandornamentik sehr beliebt.

Fig. i.

Die frühbyzantinische Kunst verwendet das Flechtband gleichfalls. Das Bodenmosaik aus Kabr-Hiram bei Tyrus, jetzt im Louvre,[2]) wird durch ein Zopfgeflecht eingefasst. Das Zweibandgeflecht als Füllung architektonischer Umrahmungen lässt sich auf Miniaturen[3]) nachweisen. Byzantinische und sassanidische Stoffe sind häufig mit Flechtbandmustern verziert. In der koptischen Kunst findet man das Flechtband sowohl in der Plastik,[4]) als auch besonders oft auf Webereien.[5]) Auch auf ravennatischen Sarkophagen ist das Flechtband plastisch verwendet, so z. B.

---

[1]) Riegl a. a. O. S. 268, Fig. 140.

[2]) Bayet, L'Art byzantin, Fig. 6 nach Didron, Annales archéologiques.

[3]) Z. B. auf den Kalenderbildern des Chronographen vom Jahre 354, die uns in einer Kopie des 17. Jahrhunderts erhalten sind. Vgl. Strzygowski, Die Kalenderbilder etc., Taf. 9, 24, 25. Ähnlich auf den Canonestafeln eines griechischen Evangeliars der Wiener Hofbibliothek aus dem 6. Jahrhundert. Vgl. Wickhoff, Jahrbuch der Kunsts. des allerh. Kaiserh. 1893. S. 196 ff. Die Ornamente eines altchristlichen Codex, Taf. 15 u. 16.

[4]) Z. B. auf einem Kapitäl im Berliner Museum (egyptische Abteilung). Andere Beispiele bei Cayet, Les monuments coptes du musée de Boulaq.

[5]) Beispiele lassen sich leicht zusammenstellen, da koptische Stoffe in den Museen sehr zahlreich vertreten sind.

auf einem Sarkophag im Mausoleum der Galla Placidia (Garr. V. 356), auf einem andern in S. Apollinare in Cl. (Garr. V. 392)[1] u. s. w.

In der Kunst der Barbaren nimmt die Flechtbandornamentik eine hervorragende Stelle ein.[2] Während der Völkerwanderungszeit und in den nachfolgenden Jahrhunderten trifft man das Flechtband bei allen nordischen Völkern an, während Fundsrücke aus früherer Zeit dasselbe noch nicht aufweisen. Eine Erfindung der Bandornamentik seitens der germanischen Völker dürfen wir darum nicht annehmen, weil ja, wie wir gesehen haben, in der römischen und frühbyzantinischen Kunst dasselbe schon angewandt wurde, und bei den engen Beziehungen, die zwischen der antiken Welt und den Barbaren seit der römischen Kaiserzeit bestanden, eine Übertragung ornamentaler Formen sehr wohl hatte stattfinden können. Auf Hängebrakteaten, die in Skandinavien, Dänemark und Norddeutschland in grosser Anzahl gefunden wurden, und die zwar nordischer Arbeit, aber Nachahmungen römischer und byzantinischer Münzen und Goldmedaillons sind, ist ein einfaches Flechtbandornament nicht selten.[3] Wir sehen es ferner auf Werken merovingischer Zeit,[4] auf fränkischen, alemannischen und westgotischen Gräberfunden,[5] auf angelsächsischen Schmuckgegenständen[6] und vor allem in der irischen Kunst,[7] worauf jedoch nicht näher eingegangen werden soll. Auch in Italien findet sich auf goldenen Schmuckgegenständen, namentlich Goldkreuzen,

---

[1]) Vgl. Portheim, über den dekorativen Stil in der altchristlichen Kunst, Stuttgart 1886. S. 27. „Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst in den nächstfolgenden Jahrhunderten wird das aus den Fascien der griechischen und römischen Ornamentik hervorgehende Bandgeflechte, welches bereits in ziemlich entwickelter Weise in der Sarkophagskulptur von Ravenna vorkommt.“ An einem Gesims im Dom zu Spalato aus der Zeit Diocletian's findet man ebenfalls ein einfaches Bandgeflecht neben anderen ornamentalen Bestandteilen in Relief.

[2]) K. Lamprecht, Initial-Ornamentik, Lpz. 1882 passim. — Clemen, Merowingische u. karolingische Plastik, Bonn 1892. S. 74 ff.

[3]) Vgl. Sophus Müller, Nordische Altertumskunde, Strassburg 1898. 2. Bd. S. 192.

[4]) Beispiele bei Lindenschmit, Handbuch der deutschen Altertumskunde, Braunschweig 1880—89. I. Teil.

[5]) Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit. Mainz 1864 passim. Viele Beispiele bei Barrière-Flavy, Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule, Paris 1901. Tome III. planches.

[6]) Vgl. De Baye, The industrial arts of the Anglo-Saxons, London 1893.

[7]) Vgl. Clemen a. a. O. S. 60 ff. mit Litteraturangabe.

das Flechtbandornament.[1]) Diese Goldkreuze, deren sich eine grosse Zahl in verschiedenen Museen Italiens findet, sind höchstwahrscheinlich longobardische Arbeiten,[2]) doch ist die Ornamentik, wie ich schon angedeutet habe, keine Erfindung der Longobarden, vielmehr wurde sie aus der antiken bezw. orientalischen Kunst übernommen. Eine Neuerung besteht darin, dass das Bandgeflecht mitunter in nicht näher charakterisierte Tierköpfe endigt — entschieden ein germanischer Zug, der sich hier geltend macht[3]).

In der monumentalen Plastik Italiens ist, wie gesagt, das Flechtbandornament zuerst auf ravennatischen Sarkophagen angebracht. Um das Jahr 700 etwa wird diese Ornamentik in der Plastik häufiger und bleibt von da ab lange Zeit eines der wichtigsten ornamentalen Bestandteile, bis sich das Pflanzenornament von neuem Geltung verschafft. Auf der Kanzel von S. Maria della Misericordia[4]) in Ancona aus der Zeit des Papstes Sergius I (687—701), einem charakteristischen Werke der Übergangszeit von der altchristlichen zur frühmittelalterlichen Epoche, ist ein einfaches Flechtband angebracht. Ein durchbrochenes Steinfenster in S. Martino ai Monti zu Rom mit dem gleichen Ornament gehört möglicherweise einer noch früheren Zeit an. Als Randbordüre, auf architektonischen Ziergliedern, auf Kreuzen u. s. w. kehren einfache oder komplizierte Bandgeflechte immer wieder.

Den bisher behandelten Bandornamenten war das eine gemeinsam, dass die einzelnen Bänder gleichmässig verliefen in Wellen- oder Zickzackbewegung, ohne dass die einmal eingeschlagene Richtung unterbrochen worden wäre. Kompliziertere Geflechte, bei denen die Bänder in ihrer Bewegung wechseln, vor- und rückwärts laufen, bald eckig ge-

---

[1]) De Baye, Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Industrie Longobarde. Paris 1888. Daselbst Abbildungen. Über den Einfluss orientalischer Kunst auf die longobardische spricht sich der Verfasser in folgender Weise aus (S. 45): „Les motifs décoratifs de ces fibules n'ont rien qui se rattache à l'art romain. Le style de l'ornementation est oriental.

[2]) Wohl mit Unrecht wird der longobardische Ursprung der Goldkreuze von Michele Leicht bestritten. M. Leicht, Monumenti Cividalesi, Udine 1895.

[3]) Die Flechtbandornamentik kommt bei den nordischen Völkern fast ausschliesslich auf Metallgeräten, auf Beschlägen, Schmuckgegenständen, Gürtelschnallen und Gewandnadeln vor, selten dagegen auf Thongefässen. Beiläufig sei erwähnt, dass das Flechtband auch bei aussereuropäischen Völkern zu finden ist, z. B. auf afrikanischen Elfenbeinschnitzereien und aufgemalt auf Thongefässen aus Zentralamerika.

[4]) Abb. Rohault de Fleury, La Messe III. Taf. 180.

brochen oder rund gebogen sind, kommen erst seit dem 8. Jahrhundert auf und sind im 9. Jahrhundert weit verbreitet.

Ein mehrfach angewandtes Motiv ist das Rautengeflecht mit Halbkreisen,[1]) das sich auf dem Ciborium in S. Apollinare in Cl. (806—816) findet, und auch auf einem Sarkophag im Museum zu Murano, der wohl dem beginnenden 9. Jahrhundert angehört (Fig. k). In gleicher Weise ist das Flechtband auf einem Thürpfeiler von S. Clemente in Rom,[2]) auf einem Steinkreuz in S. Giuliano bei Bologna vom Jahre 828[3]) und auf einem Fragment im Museum von Ravenna behandelt. Eine Umformung entsteht dadurch, dass die Halbkreise sich miteinander verschlingen,[4]) so z. B. auf einer Reliefplatte im Baptisterium zu Spalato, auf einem Fragment im Museum von Triest, einem anderen in S. Maria in Trastevere zu Rom u. a. Eine Zickzacklinie mit Halbkreisen, gleichsam ein der Länge nach geteiltes Rautengeflecht mit Halbkreisen, kommt mehrfach vor, z. B. auf einem Ciboriumfragment im Lateran (795—816),[5]) auf dem Ciborium in S. Apollinare in Cl., am Domportal von Anagni, in Pola[6]) u. s. f.

Fig. k.

Mehrfach gebrochene und miteinander verflochtene Bänder auf einer Platte im Baptisterium von Cividale[7]) vom Jahre 737, in Torcello (Museum) und Spalato (Baptisterium). Ein Fragment des Museums zu Zara hat zwei durch einzelne Schlingen miteinander verbundene Bänder, wie das auch sonst vorkommt.

Neben dem Bandgeflecht mit seinen verschiedenen Varianten wird das Kreisgeflecht ebenfalls in mannigfacher Weise als bordierendes Element gebraucht. Ursprünglich ist das Kreisgeflecht von dem Bandgeflecht nicht zu trennen, denn bei dem antiken Bandgeflecht bilden die Bänder Kreisverschlingungen und werden erst in der späteren römischen Kunst, wo mehr als zwei Bänder miteinander verflochten werden, eckiger gebrochen. Bei dem Kreisgeflecht können durch die Verschlingungen wiederum kleinere Kreise entstehen, sodass grosse und

---

[1]) Die Bezeichnung nach Stückelberg, a. a. O. S. 45, Fig. 20 u. 21.
[2]) Cattaneo, Fig. 94.
[3]) M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik, Lpz. 1897. S. 6, Abb. 2.
[4]) Stückelberg a. a. O. S. 47, Fig. 24.
[5]) Cattaneo, Fig. 86. — Mazzanti im Archivio storico dell' arte, II. S. 164.
[6]) Cattaneo, Fig. 110.
[7]) Cattaneo, Fig. 35.

kleine Kreise miteinander alternieren, oder die Bänder abwechselnd Kreise und andere Figuren bilden, wie beispielsweise auf einem römischen Mosaikfussboden im Museum von Ravenna. In der altbyzantinischen Kunst sind Kreisverschlingungen häufig anzutreffen.[1]) Die frühmittelalterliche Kunst verwendet gern Kreisgeflechte als Rahmen von Blättern, Blüten, Tieren etc., z. B. auf dem Ciborium von Bagnacavallo[2]) aus dem 8. Jahrhundert. Auch Ranken werden in strenger Regelmässigkeit miteinander kreisförmig verschlungen, so auf dem Grabmal der Theodata[3]) († 720) in Pavia und des Bischofs Vitalianus[4]) zu Osimo (8. Jahrhundert). Für das 9. Jahrhundert bietet das Thürgewände des Domportals von Torcello ein Beispiel von kreisförmig verschlungenen Ranken. Zwei miteinander verbundene Kreisgeflechte, eine Weiterbildung der einfachen Kreisgeflechte, kommen u. a. im Museum von Torcello als Bordüre einer Platte, im Museum von Zara, in Grado, Aquileja und Ventimiglia vor.[5])

Fig. 1.

Sehr beliebt ist die Verbindung von einem Kreisgeflecht mit Rautengeflecht[6]) (Fig. 1). Ein Rautengeflecht verbunden mit einzelnen Kreisen, gleichsam eine Vorstufe zu diesem Ornament, findet sich auf einem Mosaik der Sophienkirche[7]) zu Konstantinopel, im 9. Jahrhundert auf einer venezianischen Brunnenmündung. Vor dem 8. Jahrhundert scheint die Verbindung von Rauten- und Kreisgeflecht nicht vorzukommen, von da an aber ist sie sehr häufig. Beispiele trifft man in Ravenna, Venedig, Murano, Treviso, Concordia, Aquileja, Zara, Cattaro an. Auf einem Pfosten der Kanzel von S. Maria Maggiore in Toscanella ist das Kreisgeflecht mit einem doppelten Rautengeflecht verflochten.

Ähnlich dem Bandgeflecht, das mit einzelnen Schlingen verbunden ist, kommt auch das Kreisgeflecht in Verbindung mit Kreuzschlingen

---

[1]) Z. B. Salzenberg, Taf. 4, Bordüre aus der Johannes-Kirche in Konstantinopel, 5. Jahrhundert. — Garr. III. 278, Fussbodenmosaik von Salona. Auf byzantinischen und koptischen Stoffen werden Bordüren oft durch Kreisverschlingungen gebildet.

[2]) Cattaneo, Fig. 51.

[3]) Cattaneo, Fig. 69.

[4]) Garr. V. 393.

[5]) Stückelberg, Fig. 15.

[6]) Vgl. Stückelberg, Fig. 17.

[7]) Salzenberg, Taf. 24, 3.

vor, z. B. an der Kanzel von S. Ambrogio in Mailand[1]) und am Dom von Anagni.

Im Band- und Kreisgeflecht und ihren verschiedenen Varianten lernten wir die beiden wichtigsten bordierenden Elemente kennen. Noch muss hier ein Geflecht genannt werden, das ebenfalls oft als Einfassung verwendet wird, das Achtergeflecht (Fig. m). Bereits auf Funden der Völkerwanderungszeit[2]) finden sich einfache und doppelte Achtergeflechte, und im 9. Jahrhundert ist das doppelte Achtergeflecht als Bordüre weit verbreitet. Es begegnet uns z. B. in Mailand an der genannten Kanzel von S. Ambrogio, in Como S. Abbondio,[3]) Ventimiglia,[4]) im Baptisterium zu Spalato, im Museum von Aquileja, am Ciborium von S. Apollinare in Cl. zu Ravenna, auf einem Steinkreuz in Rom,[5]) am Dom von Anagni.

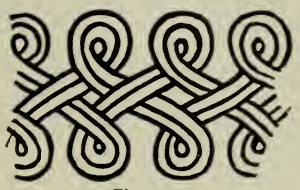


Fig. m.

Endlich sei hier als einfassendes Element noch die „Hecke" erwähnt, die aus sich überschneidenden Bogenreihen gebildet wird. Das Motiv ist altorientalischen Ursprungs,[6]) und findet sich auch in der syrischen[7]) und arabischen[8]) Kunst, auf fränkischen und alemannischen Gräberfunden,[9]) endlich seit dem 8. und 9. Jahrhundert in der italienischen Kunst. Ob ein Zusammenhang zwischen diesen zeitlich und örtlich so weit auseinander liegenden Kunstwerken besteht, lässt sich schwer nachweisen; einen solchen anzunehmen ist bei der Einfachheit des Ornaments nicht unbedingt notwendig. Auf einer Platte im Dom von Murano ist die

---

[1]) Heider, Mittelalterliche Kunstdenkmale, II, Taf. 4.

[2]) Z. B. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik, S. 23, Fig. 4. Auf Gürtelschnallen fränkischer und westgotischer Zeit lässt sich das Ornament mehrfach nachweisen. Vgl. Barrière-Flavy a. a. O., III. Taf. 25, 3; 31, 3; 41, 1; 42, 1; 44, 3. Ob man daraus den nordischen Ursprung dieses Ornaments wird ableiten dürfen, erscheint immerhin zweifelhaft, denn es findet sich auch auf einer syrischen Miniatur vom Jahr 790 in einer Handschrift des Gregor von Nazianz (Brit. Mus. Addit. 14548. Abbild. bei Stassoff l'Ornement russe, Taf. 127).

[3]) Cattaneo, Fig. 114.

[4]) Stückelberg, Fig. 14.

[5]) Cattaneo, Fig. 96.

[6]) Riegl, Stilfragen, S. 97, 150.

[7]) De Vogüe a. a. O., II. Taf. 137, 2. — Cattaneo, Fig. 23.

[8]) Prisse d'Avennes, L'Art arabe, Paris 1877.

[9]) Lindenschmit, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit, I. Heft 9, Taf. 6.

Hecke als Kantenverzierung angebracht. In Brescia[1]) und auf einer Brüstungsplatte aus Vorlargue im Museum von Verona, beides Werke des 8. Jahrhunderts, ist die Hecke in gleicher Weise verwendet, ebenso auf einer Brüstungsplatte in S. Maria in Cosmedin zu Rom aus dem 9. Jahrhundert und auf einem Fragment im Museum zu Spalato.

Fig. n.

Seit dem 8. Jahrhundert kommt auch das Motiv der „Krabben" auf und erhält sich während des 9. Jahrhunderts (Fig. n). Sie werden ebensowohl an Bogen, als auch an glatten Rändern angebracht. Stückelberg[2]) nimmt dieses Ornament als longobardische Erfindung in Anspruch, doch scheint mir der Beweis durchaus noch nicht erbracht worden zu sein, dass die Werke, an denen sich die „Krabben" finden, longobardische Erzeugnisse seien. Sehr viel einleuchtender ist die Ansicht M. G. Zimmermanns, nach der wir in den Krabben weiter nichts als das barbarisierte antike Ornament des laufenden Hundes zu sehen hätten.[3]) Vielleicht führte aber auch die spätrömische rohe Form der Halbpalmette zur Bildung der Krabben.[4])

Von antiken Elementen kommen im 8. Jahrhundert Eierstab und Astragal vor, ersterer am Ciborium von Valpolicella (712), letzterer an einem Taufbrunnen im Mus. Civ. zu Venedig (Cattaneo, Fig. 44),[5]) am Baptisterium von Cividale (737), am Ciborium von Bagnacavallo, an dem von Bolsena,[6]) am Foscherari-Grabmal in Bologna und an einem Fragment der Kirche S. Maria d'Aurona (im Museo archeologico) in Mailand, alles Werke des 8. Jahrhunderts.

Bei der Betrachtung der Flächenornamente werden wir, wie bei der der Randornamente, auf die antike und orientalische Kunst hingewiesen. Die einfachen Schlingen, die als Füllung von Zwickeln, Feldern u. s. w. verwendet werden, kommen in gleicher Verwendung bereits in der römischen Kunst vor. Hierher gehört die oft vorkommende Form zweier

[1]) Cattaneo, Fig. 67 (Museo Civico).

[2]) Stückelberg a. a. O. S. 58.

[3]) Zimmermann, Oberitalische Plastik, S. 7. Am Foscherari-Grabmal in Bolgona (Cattaneo, Fig. 53) ist die antike Form noch am getreuesten gewahrt.

[4]) Etwa wie auf einem bei Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit, Bd. I, Heft 4, Taf. 6 abgebildeten römischen Grabstein.

[5]) Vgl. Mitt. der K. K. Centr. Comm., Bd. 2 (1857).

[6]) Archäologische Ehrengabe der Röm. Quartalschrift, Rom 1892, Taf. 4.

ovaler miteinander verflochtener Schlingen (Fig. o), die auf antiken Mosaikfussböden als Füllmuster kleinerer Felder dienen [1]) und auch bei den nordischen Völkern, z. B. auf den erwähnten Hängebrakteaten, auf Gewandnadeln und Gürtelschnallen nicht selten sind.[2]) In der monumentalen Plastik Italiens wird dieses Ornament seit dem 9. Jahrhundert häufiger verwandt. Vielleicht kam ihm bisweilen da eine symbolische Bedeutung zu, wo es an hervorragender Stelle, über den Armen eines Kreuzes (Rom, S. Sabina und Ferentino, Pal. Vescovile) oder unter einer segnenden Hand (Nymphaeum in Pesaro) angebracht ist. Als Füllfigur kommt es an zwei Brunnenöffnungen im Museo Civ.[3]) zu Venedig und beim Antiquar Mercato [4]) ebenda, auch auf dem Fussbodenmosaik von Murano und sonst mehrfach vor.

Fig. o.

Zwei herzförmige Schlingen, die miteinander verbunden sind, finden sich an einem durchbrochenen Steinfenster im Museum von Aquileja, an einer Brüstungsplatte im Museum von Triest als Füllfigur eines Viereck-netzes und an der Kanzel von S. Maria M. in Toscanella.[5]) Eine Schlingenform, die auf das Motiv des Rautengeflechts mit Halbkreisen zurückgeht, an einem Sarkophag aus S. Donato im Museum von Zara.[6])

Ein anderer Typus, drei miteinander in Kleeblattform sich verschlingende Bogen (mit Beziehung auf die Trinität?), findet sich auf einem longobardischen Goldschmuck im Museo Nazionale zu Rom, als Zwickelfüllung auf dem Nymphaeum zu Pesaro und dem Ciborium in S. Apollinare in Cl., über den Armen eines Kreuzes in S. Maria degli Angeli bei Assisi [7]) und an gleicher Stelle auf einem Fragment in Tre Fontane bei Rom.

Öfter erscheint die Verbindung von Kreis und Kreuzschlinge,

---

[1]) Z. B. in Pompeji, Abbild. Riegl, Stilfragen, S. 310, Fig. 169 u. a.

[2]) Vgl. Lamprecht, Initial-Ornamentik, S. 5, und Lindenschmit, Handbuch der deutschen Altertumskunde, I. Taf. 22, 9. Derselbe, Die Altertümer unserer heidnischen Vorzeit, Heft 3, Taf. 5, 1 u. 2. — Barrière-Flavy a. a. O., III, verschiedene Beispiele auf westgot., burgund. und fränk. Schnallen.

[3]) Kat. 366 c. — Basilica di S. Marco, S. 150.

[4]) Raccolta delle Vere da Pozzo in Venezia. (Ongania Edit.) 1889. I, 123.

[5]) Stückelberg, Fig. 7.

[6]) Abbild. Mitt. d. k. k. Central. Comm. 1892. S. 66.

[7]) Cattaneo, Fig. 102.

z. B. auf dem Diptychon der Ageltrud[1]) von Spoleto (9. Jahrhundert), auf einem Fragment im Lateran (Marucchi, Guida, S. 12, No. 27) aus dem 8. Jahrhundert, auf einem Sarkophag in Zara und einem Fragment im Museum von Triest.[2])

Ein komplizierteres Geflecht soll hier erwähnt werden, eigentlich der Anfang eines Vierriemengeflechtes, bei dem nach der ersten Verschlingung das Band in sich selbst zurückläuft, das ganze Geflecht also aus einem einzigen Bande besteht (Fig. p). Wir finden diese Schlingenform auf dem genannten longobardischen Goldschmuck im Museo Naz. in Rom, auf alemannischen und fränkischen Gräberfunden,[3]) auf einer Platte in S. Abbondio[4]) in Como, auf einer solchen des Museums von Cividale, dann noch auf dem Antependium in Salerno und der Kanzel von Bitonto (1229), ein Zeichen dafür, wie lange sich dieses Motiv erhalten hat.

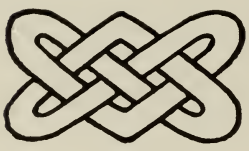


Fig. p.

Zwei ovale Schlingen mit einem Kreis verbunden, also eine Erweiterung des zuerst genannten Typus, sieht man auf einem Fragment im Museum von Torcello.[5]) Auch für diese Form lassen sich Vorbilder auf römischen Mosaiken[6]) nachweisen (Fig. q). Auf dem Bodenmosaik des Domes von Grado[7]) sind die Ovale durch Rechtecke, der Kreis durch ein Quadrat ersetzt.[8]) Runde Schlingen mit vier kleinen Verknotungen finden sich auf einer Sarkophagplatte im Dom von Murano (8. Jahrhundert),[9]) auf einem Fragment im Dom von Grado,[10]) auf einem anderen im Mus. Naz. in Rom, wo zwei Kreise miteinander verbunden sind, endlich im Baptisterium von Spalato. Ein Pentagramm auf einer Brüstungsplatte aus Konstanti-

Fig. q.

---

[1]) Rohault de Fleury, La Ste. Vierge, II, Taf. 99. Hierzu Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, S. 55.

[2]) Vgl. Stückelberg, Fig. 8.

[3]) Lindenschmit, Altertümer unserer heidn. Vorzeit, III, 7. Taf. VI, 7 u. 8.

[4]) Cattaneo, Fig. 114.

[5]) Vgl. Stückelberg, Fig. 9.

[6]) Z. B. im Museum von Tarent. S. auch Riegl, Stilfragen, S. 269, Fig. 141.

[7]) Abbild. Giuseppe Caprin, Lagune di Grado, Trieste 1890. S. 234/5.

[8]) Kompliziertere Muster ähnlichen Charakters auf römischen Mosaikfussböden, z. B. im Museum von Aquileja, auch auf Gürtelschnallen fränkischer Zeit.

[9]) Cattaneo, Fig. 45.

[10]) Cattaneo, Fig. 46.

nopel,[1]) einer anderen im Baptisterium von Spalato und in S. Abbondio in Como[2]) aus dem 9. Jahrhundert.

Hiermit ist der Reichtum an verschiedenen Schlingenformen keineswegs erschöpft, doch kommen die anderen Formen nur vereinzelt und speziell in der venezianischen Kunst selten vor.

Grössere Flächenmuster, Verbindung einzelner Schlingenmotive, Durchflechtung von Kreisen und Quadraten u. a. kommen seit dem 6. Jahrhundert auf. In Syrien[3]) findet sich dergleichen mehrfach, auch in Ravenna und Rom.[4]) Es sind das die ersten Ansätze zu der im 9. Jahrhundert oft wiederkehrenden Ornamentik, die wir als „Korbbodenornament“[5]) noch kennen lernen werden. Bei diesen Ornamenten handelt es sich um Muster, die von einem wirklichen, oder angenommenen Mittelpunkt ausgehend, in sich abgeschlossen sind.

Sehr gross ist die Zahl derjenigen Muster, die eine Fläche gleichmässig überziehen, und dann gewöhnlich durch Verschlingungen Rahmen für kleinere Muster, Tierfiguren u. a. bilden. Man kann in diesen Mustern einfach eine weitere Ausbildung der Bordüren zur Flächenverzierung sehen. Dem Kreisgeflecht entspricht das Kreisnetz, wobei wie bei jenem grosse und kleine Kreise alternieren können und oft die äusseren Kreise mit dem Rand verflochten sind.

Schon die römische Kunst kennt das Kreisnetz[6]) und verwendet die Kreise medaillonartig als Rahmen für Figuren. Auf dem Mosaik von S. Constanza[7]) in Rom ist das Kreisnetz in gleicher Weise ver-

---

[1]) Cattaneo, Fig. 151.

[2]) Cattaneo, Fig. 114.

[3]) Z. B. de Vogüé a. a. O. I, Taf. 24; danach Cattaneo, Fig. 24. S. auch Stassoff, L'ornament slave, Taf. 128, 10.

[4]) Cattaneo, Fig. 20 u. 95. Eine ähnliche Platte in Narthex von S. Marco aus dem 9. Jahrhundert. Cattaneo a. a. O. S. 267. Vgl. auch den Rahmen einer Miniatur im Wiener Dioskorides, oft abgebildet, u. a. Labarte, Histoire des Arts Industriels, II, Taf. 78. — Kraus, Gesch. der christl. Kunst. S. 459, Fig. 345. Ein mit zwei Quadraten verschlungener Kreis. Kreis und Quadrate sind mit einem einfachen Bandgeflecht bedeckt.

[5]) Nach Stückelberg a. a. O. S. 55 ff.

[6]) Vgl. z. B. das erwähnte Mosaik im Museum von Ravenna. Auf einem röm. Mosaikfussboden aus Aegina bilden grosse und kleine Kreise durch Verschlingungen verschiedene Muster, die an die Muster auf byzantinischen Platten des 9. Jahrhunderts erinnern. Abbild. Le Bas, Voyage archéologique en Grèce et en Asie mineure, Paris 1888. Architecture, Iles, Taf. 1.

[7]) Garr. IV. 206.

wertet. Ein Kreisnetz durch Verschlingung mit dem Rand verbunden als Rahmen von Figuren zeigt uns das Mosaik aus Kabr-Hiram[1]) im Louvre. Auf byzantinischen und koptischen Stoffen dienen Kreisnetze ebenfalls als Rahmen für irgendwelche Ornamente. In die Plastik scheinen sie in Ravenna zuerst eingeführt worden zu sein, wenigstens finden sich Ansätze zu einem Kreisnetz auf einem Kapitäl von S. Vitale, und auf einer durchbrochenen Platte des Domes ist ein aus Kreisen und Vierecken bestehendes Netz angebracht, sodass Kreise und Vierecke miteinander abwechseln. Ein mit Kreisen und Rosetten gefülltes Kreisnetz ziert den Architrav einer syrischen Kirche (7. Jahrhundert).[2])

Im 8. und besonders im 9. Jahrhundert gehört das Kreisnetz zu den beliebtesten Mustern in der ornamentalen Plastik, und zwar sind die Kreise regelmässig mit allerhand Figuren, Blättern, Rosetten, Trauben, Schlingen, Kreuzen, auch Tieren ausgefüllt. Beispiele für diese Ornamentik bieten das Baptisterium zu Albenga,[3]) verschiedene Platten in den römischen Kirchen S. Maria in Trastevere,[4]) S. Maria in Cosmedin, S. Sabina, in Ferentino, Leprignano, Orvieto,[5]) Aquileja. Das Ornament einer Platte in der Krypta des Domes von Otranto, auf der vier in 3 Spitzen auslaufende Blätter wie bei der Radranke speichenartig innerhalb der Kreise angeordnet sind, findet sich auch auf Platten in der Cà d'Oro und im Museo Civico zu Venedig, im Museum von Murano und im Baptisterium von Concordia. Der Rest eines Fussbodenmosaiks aus S. Ilario,[6]) jetzt im Museo Civico von Venedig, (1. Hälfte 9. Jahrhundert) ist ebenfalls mit einem Kreisnetz bedeckt.

Wie aus dem einfachen Kreisgeflecht das doppelte Kreisgeflecht gebildet wird, so auch aus dem einfachen Kreisnetz das doppelte, doch ist diese Bildung selten (Rom, S. Maria in Trastevere und durchbrochenes Fenster im Magazzino archeologico municipale).[7]) Dagegen kommt die Verbindung von Kreisgeflecht und Rautengeflecht in einer Weiterbildung als Flächenmuster oft vor, nämlich als Kreisnetz mit Gitter durchflochten.

[1]) Bayet, L'Art byzantin, Fig. 6.

[2]) De Vogüé, La Syrie centrale, II, Taf. 137, 2. — Cattaneo, Fig. 23.

[3]) Cattaneo, Fig. 72.

[4]) Cattaneo, Fig. 39c.

[5]) Rohault de Fleury, La Messe, I, Taf. 62. — Stückelberg, Fig. 61. Die Platte stammt aus S. Severo bei Orvieto und befindet sich jetzt im Museum daselbst.

[6]) Cattaneo a. a. O. S. 255 ff. Abbild. eines Fragmentes in Basilica di S. Marco, Text S. 229.

[7]) Venturi, Storia dell' arte italiana, I, S. 455, Fig. 413.

Diese Bildung ist ebenfalls für das 9. Jahrhundert besonders charakteristisch. Das genannte Fussbodenmosaik aus S. Ilario zeigt u. a. auch dieses Muster. Auf einer Brunnenmünduug im Museo Civico (Kat. 367) kehrt es wieder. Ausserhalb Venedigs finden sich Beispiele dieser Ornamentik in den Museen von Aquileja und Zara, in S. Stefano in Bologna, in Orvieto (Altar in S. Giovenale), Leprignano und Ferentino.[1]) Zu den selteneren Bildungen gehört das mit Kreuzschlingen durchflochtene Kreisnetz,[2]) dessen Muster als einfache Füllfigur, Kreis mit Kreuzschlinge, und als Bordüre, Kreisgeflecht mit Kreuzschlinge, bereits erwähnt wurde. Ein Beispiel unter den Fragmenten im Klosterhof des Lateran.

Ein weit verbreitetes Muster ist das Viereckknetz,[3]) das wie das einfache Kreisnetz als Rahmen für Füllfiguren benutzt wird. In S. Marco befinden sich unter den älteren Brüstungsplatten des 9. Jahrhunderts im nördlichen Querschiff zwei Paare von Platten,[4]) die mit Viereckknetzen verziert sind. In den Vierecken sind Kreuze und Vögel angebracht. Platten ähnlichen Stiles, ebenfalls dem 9. Jahrhundert angehörend, im Museum von Cividale und Triest mit Vögeln und Schlingen als Füllfiguren, im Baptisterium von Spalato, in Modena, Mailand,[5]) ferner im Museo Nazionale zu Rom und in S. Maria in Trastevere,[6]) endlich an der Kanzel von S. Maria M. in Toscanella, an der Schranke von S. Leone in Leprignano, und als Tympanon verwendet in S. Maria della Pieve von Arezzo.

Eine andere Art der Flächeneinteilung besteht darin, dass einzelne Felder durch Bänder umsäumt werden, die mit einem Bandgeflecht bedeckt sind. So wurden schon römische Mosaikfussböden des öfteren verziert. In der Plastik findet sich diese Einteilung zunächst in Cividale an einer Platte des Baptisteriums (737)[7]) und einer anderen in S. Maria in Valle (762—776)[8]). Andere Beispiele in Spoleto[9]) und Rom, S. Sabina,[10]) S. Maria a. d. Aventin und im Klosterhof des Lateran.[11])

---

[1]) Vgl. Stückelberg, Fig. 29.
[2]) Stückelberg, Fig. 26 u. 27.
[3]) Stückelberg, Fig. 31.
[4]) Basilica di S. Marco. Taf. 238. P. 13. Text S. 125.
[5]) Abbild. Cattaneo, Fig. 117 aus S. Ambrogio.
[6]) Dehio u. v. Bezold, Taf. 30, 5.
[7]) Cattaneo, Fig. 35.
[8]) Cattaneo, Fig. 39.
[9]) Cattaneo, Fig. 74.
[10]) Cattaneo, Fig. 92.
[11]) Dehio u. v. Bezold, Taf. 30, 1.

Kompliziertere Formen von Netzgeflechten ohne Füllfiguren sind seltener. Beispiele bieten zwei Platten im südlichen Querschiff von S. Marco,[1]) andere im Dom von Grado als Seitenwand des Bischofssitzes verwandt, in S. Sabina und S. Lorenzo f. l. m. zu Rom, S. Ambrogio zu Mailand u. s. w.

Wir haben hiermit die Hauptmotive der für die frühmittelalterliche Plastik charakteristischen Ornamente kennen gelernt und wollen nun der Frage nach der Entstehung dieser Ornamentik näher treten.

In der Tierbildung tritt uns ein der altchristlichen Kunst fremdes Schema entgegen, nämlich der Tierkampf, für den Vorbilder altorientalischer Kunst sich nachweisen lassen, während er in der römischen Kunst nur selten, in der Barbarenkunst überhaupt nicht vorkommt, sofern bei dieser nicht orientalische Einflüsse durchdrangen.

Die häufige Anwendung von Rosetten und die Bildung der Radranke lassen gleichfalls Beziehungen zur Kunst des Orients erkennen.

Ihre eigenartige Bildung erhält aber die ornamentale Plastik des frühen Mittelalters erst durch die Anwendung der Flechtbandornamentik und der daraus hervorgehenden Flächenverzierung. Für die in Wellen- und Zickzacklinien verlaufenden Bandgeflechte bietet die römische Kunst zahlreiche Beispiele. Durch die frühbyzantinische Kunst wird das Bandornament in die Plastik eingeführt.[2]) Die weite Verbreitung und langdauernde Herrschaft des Flechtbandornamentes (Geriemsel) in der nordischen Kunst legt den Gedanken nahe, einen gewissen Einfluss der germanischen Völker auf die Ausbildung und Anwendung eben jener

---

[1]) Cattaneo, Fig. 140.

[2]) Eine in der frühbyzantinischen Kunst sehr beliebte Kapitälform, das Korbkapitäl, scheint auf die Anwendung komplizierter Bandgeflechte nicht ohne Einfluss gewesen zu sein. Korbkapitäle finden sich u. a. in Venedig, S. Marco (Dehli, II, 38), — Ravenna, S. Vitale (Dehli, I, 19), vgl. auch Riegl, Die Spät-Römische Kunstindustrie, S. 40, Fig. 5, — Rom, S. Clemente (Cattaneo, Fig. 7), — Otranto (Schulz, Denkmäler Süditaliens, Taf. 44, 4), — Tourmanin (de Vogüé, La Syrie Centrale, II Taf. 136, 1), — in der koptischen Kunst (Gayet, Les monuments coptes, III, Fig. 4), — Etschmiadzin (Strzygowski, Byz. Denkm., I, S. 10) und sonst in der byzantinischen Kunst (Strzygowski, Byz. Z., I, 61). Denkt man sich das Geflecht auf ein breites Band übertragen, so erhält man eine Form des Flechtbandes, wie bespielsweise auf dem Ciborium von S. Apollinare in Cl. Übrigens findet sich bei den Korbkapitälen mehrfach die Riefelung (Falzung) der einzelnen Bänder, die also nicht als charakteristisch longobardisch angesehen werden darf. Vgl. Stückelberg, Longobardische Plastik, S. 19 f.

Ornamentik anzunehmen. Allein keinesfalls wird man von einer germanischen Erfindung der uns hier beschäftigenden Ornamentik reden können, denn ihre Grundmotive sind sehr viel älteren, zumeist orientalischen Ursprungs. Dass die Ausführung mitunter sehr roh war, kann nicht als Grund dafür angesehen werden, dass die Barbaren die Erfinder jener Ornamentik gewesen seien, so eng auch der allgemeine Tiefstand der Kunst, namentlich im 7. und 8. Jahrhundert mit den Folgen der Barbareninvasion in Italien zusammenhängen mag. Für eine führende Rolle der Longobarden in der Ausbildung der italischen Ornamentik des frühen Mittelalters sind überzeugende Beweise bisher nicht beigebracht worden.[1]) Dabei soll nicht geleugnet werden, dass durch Vermischung des germanischen mit dem romanischen Volkselement gewisse Modifikationen sich auch in der Kunst geltend machen konnten. Z. B. hängt das Zurückweichen des Pflanzenornaments ohne Zweifel mit einem Kunstwollen zusammen, das in der Ornamentik auf andere Ziele, als in der klassischen Zeit gerichtet war. Ob diese Ziele in Erreichung koloristischer Wirkungen bestanden, soll hier nicht weiter untersucht werden.[2]) Das ausschlaggebende Element in Italien waren auf künstlerischem Gebiete die Romanen und nicht die Longobarden, und gegenüber der Ansicht Cattaneo's, der eine ausgedehnte Thätigkeit byzantinischer Arbeiter annimmt, muss hier betont werden, dass die Übernahme einzelner byzantinischer Ornamentformen nicht notwendiger Weise mit der Ausführung derselben durch die Hand byzantinischer Künstler verbunden zu werden braucht. Eine Zuteilung der Werke im einzelnen an byzantinische, italienische oder longobardische Meister lässt sich schlechterdings nicht durchführen. Thatsächlich kommt es aber auch darauf gar nicht an, und die wenigen überlieferten Künstlernamen sind für die Kunstgeschichte ziemlich belanglos. Das Wichtige ist die Frage nach der Entstehung der einzelnen Motive, auf die jedoch eine eindeutige Antwort nicht immer gegeben werden kann, da eben sehr verschiedene Faktoren bei der Bildung der Ornamente zusammenwirkten.

Im 8. Jahrhundert tritt eine Veränderung in der Bildung des Flechtbandes ein. Die gleichmässig fortfliessende Bewegung der einzelnen

---

[1]) Stückelbergs „Longobardische Plastik" ist nur als Sammlung der verschiedenen Ornamentmotive zu verwerten. Vgl. auch M. G. Zimmermann, Die Spuren der Longobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends, Leipzig 1894. Und desselben Verf. Oberitalische Plastik.

[2]) Vgl. Riegl, Die Spät-Römische Kunstindustrie, S. 156.

Bänder wird nämlich bisweilen unterbrochen, um in eine andere Bewegung überzugehen, und durch die rhythmische Wiederholung dieser Bewegungsgruppen entsteht ein in einzelne Figuren (Schlingen) sich scheinbar auflösendes Band. Ob diese Neuerung durch Einflüsse herbeigeführt wurde, die von seiten der nordisch-barbarischen Kunst ausgingen, oder ob sich hierin ganz allgemein eine veränderte Geschmacksrichtung zu erkennen giebt, lässt sich kaum entscheiden. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, dass in einer Reihe von Orten, die orientalischen Einflüssen besonders zugänglich waren, nämlich in Ravenna, Venedig, Murano, Torcello, Cividale, Aquileja, Triest, Pola, Zara, Spalato, diese Umbildung in eine kompliziertere Form des Bandgeflechtes sich vornehmlich findet, wie wir sie auch auf einer Platte in Brescia[1]) sehen, die mit grosser Wahrscheinlichkeit als von griechischen Meistern herrührend bezeichnet wird.

Bei der Betrachtung der Kreisgeflechte werden wir ebenfalls auf die byzantinische Kunst hingewiesen, die dieses Motiv oft verwendet, und auch hier bieten sich zahlreiche Beispiele aus den adriatischen Küstenstädten dar, die auf eine engere Verwandtschaft mit der byzantinischen Kunst hindeuten. Der Zeit nach gehören dieselben wohl vorwiegend dem 9. Jahrhundert an. Dasselbe gilt auch von der Verbindung von Kreis- und Rautengeflecht.

Für die Schlingen sind zum Teil römische Muster vorbildlich. Kompliziertere Formen kommen etwa gleichzeitig mit den komplizierten Bandgeflechten am Ende des 8. Jahrhunderts auf, und, wenn man von den an Ort und Stelle erhaltenen Denkmälern urteilen darf, insonderheit im adriatischen Küstengebiet.

Prototypen der im 9. Jahrhundert in ausgedehntem Masse angewandten Füllmuster finden sich in der frühbyzantinischen (syrischen, koptischen) Kunst und machen eine Einwirkung von dort her auf die abendländische Kunst wahrscheinlich. Kreisnetze, die schon die römische Kunst kennt, und deren Varianten kommen in Rom und in den adriatischen Küstenstädten mehrfach vor. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem römischen und adriatischen Kunstkreis[2]) ist überhaupt nicht zu verkennen und erklärt sich aus den gleichartigen Beziehungen

[1]) Cattaneo, Fig. 66 (Museo Civico), das Bandwerk ohne Riefen.

[2]) Zum römischen Kunstkreis gehören Ferentino, Anagni, Toscanella, zum adriatischen Ravenna, Venedig und die Städte der näheren Umgebung, Aquileja, Grado, Cividale und die Städte Istriens und Dalmatiens.

zur byzantinischen Kunst, die, was Rom anbetrifft, auch in den Mosaiken seit dem 7. Jahrhundert sich geltend machen.

Die Untersuchung der einzelnen Ornamentmotive berechtigt uns zu der Annahme, dass in erster Linie die byzantinische Kunst für die Ausbildung der Ornamentik im 8. und 9. Jahrhundert in Frage kommt, und dass dagegen die spätrömische und barbarische Kunst in ihrer Bedeutung zurücktreten. Dass es sich aber nicht um reine byzantinische Arbeiten handelt, beweisen andere Werke, die besonders in S. Marco in Venedig sich finden, und die aus dem Orient direkt importiert oder auch nach orientalischen Vorbildern kopiert wurden, während die Mehrzahl der ornamentalen Skulpturen auf Italien, Istrien und Dalmatien beschränkt sind und keine Parallelen auf oströmischem Gebiet haben.

Von der Plastik des 8. Jahrhunderts auf venezianischem Gebiet können wir uns nur eine sehr mangelhafte Vorstellung machen, zudem ist von keinem der hier zu nennenden Denkmäler die Entstehungszeit genau festzustellen. Für die Datierung kommen in erster Linie die Denkmäler von Cividale[1]) in Betracht, deren Entstehungszeit gesichert ist, nämlich das Baptisterium im Dom von Calixt 737 errichtet, eine Platte, die unter Sigwald (762—776) dem Baptisterium hinzugefügt wurde, der Altar des Ratchis und Pemmo (744—749) und die kleine Kapelle S. Maria in Valle von Peltrudis z. Z. der Sigwald erbaut.[2])

Mit den Denkmälern von Cividale eng verwandt ist eine Sarkophagplatte im Dom von Murano (Cattaneo, Fig. 45). Hier wie dort macht sich ein starker byzantinischer Einfluss geltend. Es sei besonders auf das aus vier heraldischen Lilien zusammengesetzte liegende Kreuz hingewiesen (Fig. r). Die „heraldische Lilie", meist die Arme eines Kreuzes bildend, treffen wir bereits im 5. und 6. Jahrhundert an, z. B. auf dem Mosaik der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna (Garr. IV. 222, 3), in der Sophienkirche

Fig. r.

[1]) Abbild. u. a. Garr. VI. 425. — Dartein, Étude sur l'Architecture Lombarde, Paris 1865—82. Taf. 10—13. — Dehio u. v. Bezold, I, Taf. 29. — Cattaneo a. a. O. S. 92 ff., Fig. 31—36.

[2]) Cattaneo a. a. O. S. 99 ff. Nach Catt. würde die Kapelle in ihrer jetzigen Gestalt um 1100 erneuert worden sein. Die ornamentalen Fragmente gehören sicher dem 8. Jahrhundert an. Die eingehende Besprechung der Denkmäler von Cividale bei Catt. macht ein näheres Eingehen auf dieselben hier überflüssig. — Venturi, Storia dell' arte italiana II. Milano 1902. S. 176 ff.

zu Konstantinopel (Salzenberg, Taf. 20, Fig. 16), ferner auf einem Sarkophag im Baptisterium zu Spalato aus dem 7. Jahrhundert, auf dem Grabmal der Theodota in Pavia († 720. Catt., Fig. 69), auf einer Platte in Spoleto (Catt., Fig. 74) und mehrfach in Cividale auf Werken des 8. Jahrhunderts (Catt., Fig. 35, 37, 38). Demselben Jahrhundert gehört eine Platte im Museum von Aquileja[1]) an mit einem von einem Kreis umschriebenen Kreuz, dessen Mitte ein kleineres Kreuz der oben beschriebenen Art bildet, und rechts und links zwei Pfauen. Am unteren Rand ist das Motiv der Hecke angebracht, die obere Kante der Platte wird durch eine Weinranke gebildet, die symmetrisch aus einer Vase wächst und von einem Astragal eingefasst ist, ganz ähnlich der Ranke auf einer Platte in Cividale (Catt., Fig. 38) aus dem 8. Jahrhundert. In das Ende desselben Jahrhunderts oder in den Anfang des nächsten darf das Fragment eines Ambo gesetzt werden, das sich jetzt in der Scuola di S. Giovanni Ev. befindet, auf dem das liegende Kreuz in ähnlicher Bildung wie in Murano u. s. w. angebracht ist. Eine Sarkophagplatte im kleinen Hof hinter S. Marco scheint ebenfalls um das Jahr 800 entstanden zu sein. Es ist darauf eine Vase dargestellt, aus der eine Weinranke sich windet, und Vögel, die an Trauben picken. Dem 8. Jahrhundert schreibt Cattaneo ein durchbrochenes Steinfenster zu (Catt. Fig. 43), das von einem einfachen Bandgeflecht umrahmt ist. Er nennt es eine „griechische“ Arbeit. Für diese Annahme lässt sich indessen kein zwingender Grund anführen, viel wahrscheinlicher ist es eine venezianische Arbeit. Ein ähnlich verziertes Fenster befindet sich in der Scuola di S. Giovanni Ev., vielleicht vom selben Bau herrührend.

Unter den venezianischen Brunnenmündungen gehören zwei vielleicht noch dem 8. Jahrhundert an, beide im Museo Civico (No. 362 und 363). Der eine Brunnen[2]) ist auf drei Seiten verziert und zeigt ein Kreuz zwischen zwei Palmetten, über den Kreuzarmen zwei Rosetten, auf der anderen Seite verschlungene Kreise mit Rosetten und kreuztragenden Lämmern,[3]) auf der dritten ein Radrankenmuster. Dieser

[1]) Die enge Verwandtschaft zwischen Werken der adriatischen Küstenstädte und Venedigs rechtfertigen es, wenn jene ebenfalls in den Kreis der Untersuchung hineingezogen werden.

[2]) Abbild. Raccolta delle Vere da Pozzo in Venezia, II, 147.

[3]) Lämmer mit Kreuzen z. B. auf einem Sarkophag in S. Apollinare in Cl. bei Ravenna (Cattaneo, Fig. 5) und auf dem Ciborium von Bagnacavallo (Cattaneo, Fig. 51), beide aus dem 8. Jahrhundert.

Brunnen dürfte eines der frühesten Beispiele sein für ein mit Tieren und Rosetten gefülltes Kreisnetz. Der andere Brunnen ist durch Pilaster und Rundbogen gegliedert. Unter den Arkaden stehen Kreuze, der obere Rand wird durch eine Ranke eingenommen. Ausserhalb Venedigs findet sich in Altino[1]) eine Brunnenmündung mit einem von vier Rosetten umgebenen Kreuz und einem Vogel, der aus einem Gefäss trinkt, die etwa derselben Zeit wie die venezianischen angehört. Ausser den bei Cattaneo angeführten Werken des 8. Jahrhunderts[2]) sei hier noch das Fragmet eines Ciboriums im Museum von Aquileja genannt mit zwei Löwen und einer Rankenverzierung, das dem Stil nach dem Ciborium von Cividale (737) nahe kommt.

Erst im 9. Jahrhundert beginnt eine künstlerische Thätigkeit in ausgedehnterem Masse sich in Venedig zu regen. Der Aufschwung in der Kunst hängt damit zusammen, dass der Sitz der venezianischen Regierung am Anfang des 9. Jahrhunderts von Malamocco nach Venedig verlegt wurde, und dass man im Jahre 829 den Bau der Markuskirche begann. Den Anlass hierzu bot die Überführung des Leichnams jenes Evangelisten von Alexandrien nach Venedig.[3])

Andrea Dandolo bezeichnet Giovanni Partecipazio als Gründer von S. Marco (829): „Huius diebus Ecclesia sub vocabulo Sancti Marci, in

---

[1]) Augusto Valentinis, Antichità Altinati, Taf. 12, 4.

[2]) Cattaneo a. a. O. S. 110 f.

[3]) Vgl Documenti per la storia dell' angusta ducale Basilica di S. Marco. Ven 1886. 1. Zustignan Partecipatio fiol del sopradito (Angelo P.) fo eletto 3 doxe per l'universal consegio in luogo del padre . . . del 800 . . . In questo tempo . . . fo portà el corpo de S. Marco da Alexandria et fo messo in una camera secreta in palazo fin se feva una chiexia la qual dito doxe fece principiar una giexia fra la giexia de San Teodoro et fra lo palazo duchal et qual terren era de le monache de San Zacharia . . . (Bib. Naz. Marc. in Venezia, Cronaca Magno, Parte 5 It. Cl. 7, No. 517). 2. Justinianus Partecipazio. — Hic dux humilis statim anno primo sui Ducatus immensas gratias a Deo consecutus est, nam anno Domini DCCC die 30 Januarii mensis Reverendissimum Corpus Beatissimi Marci Evangeliste a quodam Rustico de Torcello et a quodam Bono Tribuno de Mathamauco ab aliisque mercatoribus Venetis cum navi quadam de Alexandria Venecias delatum est . . . Hic dux ecclesie Beatissimi Marci Evangeliste, quia corpus ejus Reverendissimum iaceret, primus Auctor fuit. (Bib. Naz. Marc. Cron. anon. del sec XIV. Lat. Cl. 10, Cod. 36, c. 20 t. e. 21.) S. auch Docum 6, 9). Dass Giovanni Partecipazio den von seinem Bruder begonnenen Bau vollendet habe, wird mehrfach erwähnt (Docum. 4, 5, 6, 7, 10, 19, 21). Giustiniano als Gründer von S. Marco wird in Docum. 1, 2, 3, 8, 9 genannt.

angulo Ducalis Palatii condita est, et in ea gloriosum corpus suum depositum fuit, ordinatique sunt Capellani ad diurnum, atque nocturnum Officium peragendum, et Primicerius unus, qui dictam Ecclesiam, quae Ducum Capellam esse perpetuo instituta est, regat, et gubernat, sicut sibi per Ducem iniunctum fuerit et ordinatum.[1])

Unter den Resten des 9. Jahrhunderts in S. Marco bemerken wir einige Platten abendländischen Stiles, die sich leicht von den viel zahlreicheren byzantinischen unterscheiden lassen. Sie sind mit einem komplizierten Bandgeflecht überzogen,[2]) andere mit einem Viereckknetz,[3]) das den Rahmen bildet für Vögel und Kreuze. Verschiedene Fragmente mit kompliziertem Bandgeflecht finden sich im Museum von Torcello, eine schmale Platte mit vierfachem Bandgeflecht ist im Klosterhof bei S. Gregorio eingemauert. Eine eigenartige Blattwerkranke sieht man auf einer Platte in einer Seitenkapelle des Domes von Murano aus dem 9. Jahrhundert (Fig. s). Das gleiche Blattwerk kommt mehrfach und zwar an sehr weit auseinander liegenden Werken vor, in Adria, Museo Bocchi (Cattaneo, Fig. 49), Mailand, Museo Archeol. aus S. Maria d'Aurona (Cattaneo, Fig. 57), Anagni, Ferentino, Otranto, dann im venezianischen Küstengebiet in Concordia, Zara, Spalato, wobei die Ranke bald als geöffnete Wellenranke, bald als geschlossene Kreisranke gebildet ist.[4])

Fig. s.

[1]) Muratori, Rerum Italicarum Scriptores. XII. Andreae Danduli Chronicon Liber 8, Cap. III. De Ducatu Johannis Particiacus Dux. Docum. 19, Giovanni Partecipazio fratello del morto Dose, il quale havea fatto egli richiamare da Constantinopoli, fu creato Dose l'anno 829, il quale fece finire di fabricare la Chiesa di S. Marco, chiamandola la Chiesa dei Dosi in Dogado . . . (Bib. Naz. Marc. Cron. Ven. di Gio. Carlo Scivos It. Cl. 7 No. 121). Docum. 806 Giovanni Partecipazio Doge. — Construxit namque juxta palatium elegantissimae formae Basilicam ad eam similitudinem quam supra domini tumulum Hierosolymis viderat, quam etiam multis ac variis jussit depingi coloribus; ubi et aromatibus venerabile corpus conditum honore dignissimo posuit. (Bib. Vatic. Cod. cit. da Fl. Corner, Ecclesiae Venetae, t. 10 c. 25.) Vgl. hierzu Cattaneo, Architecture, S. 264 f.

[2]) Abbild. Cattaneo, Fig. 140. — Basilica di S. Marco, Text S. 126. Cattaneo sieht in diesen Platten griechische Arbeiten, was sie sicherlich nicht sind.

[3]) Bas. di S. Marco. Taf. 238, P. 13. 271, 287.

[4]) Dasselbe Ornament auf einem Sarkophag aus istrischem Kalkstein im Berliner Museum. Der Sarkophag wohl aus dem 9. Jahrhundert.

Die obere Kante der muraneser Tafel besteht aus dem Ornament der „Hecke“. Im Museum von Murano wird eine Platte aufbewahrt, die, wie die eben genannte dem 9. Jahrhundert angehört.[1]) Sie ist mit einem Kreisnetz bedeckt, und jeder Kreis ist im Typus der Radranke von vier lang gestielten Dreiblättern ausgefüllt. Bei Besprechung der einzelnen Ornamentmotive wurde diese Platte, sowie die ähnlichen in Venedig, Concordia und Otranto schon angeführt.

Auf einer Platte am Äusseren des muraneser Domes sehen wir ein eigenartiges Ornament, gebildet aus einem System von ineinander gezeichneten Kreisen und Quadraten, die in mannigfacher Weise durch Verschlingungen und Bandgeflechte verbunden sind. Die Mitte dieses auch anderwärts vorkommenden Ornamentes pflegt eine Rosette einzunehmen, während die verschiedenen Zwickel durch Herzblatt, Dreiblatt auch Tierfiguren u. a. ausgefüllt werden. Stückelberg hat dieses Ornament „Korbboden“ genannt, und nimmt es als rein longobardisches Motiv in Anspruch. Ich habe schon oben darauf hingewiesen, dass höchst wahrscheinlich byzantinische Muster als Vorbilder dienten, die in selbständiger Weise auf italienischem Boden verarbeitet wurden, und zwar nicht von Longobarden, sondern von Italienern. Bei keinem Ornament scheint mir der germanische Ursprung so sicher ausgeschlossen zu sein, wie bei diesem. Dazu kommt noch, dass sich die zahlreichsten Beispiele auf dem adriatischen Küstenlande und in Rom finden, also in den Gegenden, die gerade im 8. und 9. Jahrhundert byzantinischen Einflüssen offen standen. Die älteste dieser mit Korbbodenornament verzierten Platten wäre nach Cattaneo die im Museo Civ. zu Venedig.[2]) Ein zwingender Grund, dieselbe in das 8. Jahrhundert zu versetzen, scheint mir nicht zu bestehen.[3]) Unter den verschiedenen Fragmenten in der Cà d'Oro ist auch eine Platte mit Korbboden erhalten. Eine

---

[1]) Für die Annahme einer Restaurierung des Domes von Murano im 9. Jahrhundert vgl. die Ausführungen bei Cattaneo, L'Architecture, S. 287 f.

[2]) Cattaneo, Fig. 42.

[3]) Für das frühe Mittelalter lässt sich überhaupt eine so strenge Scheidung zwischen den Werken einzelner Jahrhunderte bei der geringen Anzahl sicher datierter Denkmäler nicht durchführen. Die Bezeichnung 9. Jahrhundert kann nur als ganz allgemeine Zeitangabe gelten, ohne eine etwas spätere Entstehung auszuschliessen. Cattaneo, der um jeden Preis den verschiedenen Charakter der beiden Jahrhunderte hat hervorheben wollen, kommt zu einer scharfen Trennung zwischen 8. und 9. Jahrhundert, die in der Weise doch nicht besteht.

andere im Museo Civ. (Abbild. 2) zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den muraneser Platten im Rankenwerk sowohl, als auch im Korbbodenornament. Das Museum von Torcello enthält zwei Platten mit der gleichen Ornamentik. Etwas anders im Stil, nämlich ohne eingezeichnete Quadrate, ist eine Relieftafel im Baptisterium von Concordia. Auch zwei Schranken einer Kapelle im Dom von Aquileja[1]) mögen hier genannt werden. Die eine ist aus abwechselnd gerade und übereck ge-

Abbild. 2. Venedig, Museo Civico.

stellten Quadraten gebildet, mit Blattwerk und Vögeln in den Zwickeln, und einem Greifen im Mittelfeld. Bei der anderen verbindet sich ein Kreis in der Mitte durch Verschlingungen mit einem Quadrat, das seinerseits von einem Kreis umgeben ist. Auch hier füllen Blattwerk und Trauben die Zwickel aus, in der Mitte ist ein Tier dargestellt. Mit

[1]) Abbild. Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates, I, S. 123, Fig. 23 u. 24. — Dehio u. v. Bezold, I, Taf. 31. — Cattaneo a. a. O. S. 316 f.

Unrecht weist sie Cattaneo dem Bau des Patriarchen Popo (1019—1025) zu. Nicht nur sprechen Stil und Ausführung für eine frühere Entstehung, sondern die Platten waren auch nicht für ihren jetzigen Standort berechnet, da sie beschnitten sind, also von einem älteren Bau übernommen wurden. Sie dürften dem beginnenden 10. Jahrhundert angehören. Die Seite eines aus Concordia stammenden Brunnens,[1]) der nach Venedig verkauft wurde, ist ebenfalls mit dem Korbbodenornament verziert. Das Museum von Zara enthält gleichfalls ein Beispiel fur dieses Ornament. In Rom kommt es mehrfach vor, in S. Cecilia, S. Sabina, S. Maria in Trastevere[2]) und im Klosterhof des Lateran,[3]) ferner in Ferentino und in S. Oreste bei Narni,[4]) endlich in S. Abbondio in Como.[5]) Der einen Platte in Aquileja mit abwechselnd gerade und übereck gestellten Quadraten ähnlich sind zwei andere in S. Marco, die eine am Treppenaufgang zur linken Kanzel, bei der zwei Quadrate und zwei Dreiecke sternartig miteinander verflochten sind, die andere auf der Rückseite der Platte mit zwei verschlungenen Vögeln auf der Galerie des nördlichen Querschiffs und eine dritte im Museum von Torcello.

Die am häufigsten wiederkehrende Komposition der ornamentalen Plastik ist das von Rosetten, Palmetten oder Tieren flankierte Kreuz, das in der Regel unter einer Rundbogenarkarde steht. Das älteste datierte Denkmal mit einem Kreuz, neben dessen Stamm zwei Palmetten, und über dessen Kreuzarmen zwei Rosetten stehen, findet sich im Baptisterium von Cividale (762—776) aus der Zeit des Patriarchen Sigwald (Cattaneo, Fig. 36). Das Kreuz wird hier, wie später gewöhnlich, von einem einfachen Bandgeflecht bedeckt. Gleichfalls dem 8. Jahrhundert gehört eine Schranke in Villanova an mit einem von vier Rosetten umgebenen Kreuz, zu dessen Füssen zwei Pfauen neben einer Vase gruppiert stehen (Cattaneo, Fig. 108). Ein Kreuz unter einem von einem einfachen Bandgeflecht gebildeten Rundbogen in S. Agnese f. l. m. bei Rom (Cattaneo, Fig. 95. Hiernach aus dem Ende des 8. Jahrhunderts). Die eine Seite des Ciboriums von S. Apollinare in Cl. zu Ravenna (806—816) zeigt zwei Kreuze, die von je vier Rosetten umgeben sind. Bei weitem die grösste Zahl von Platten mit

[1]) Raccolta, I, 99.
[2]) Rohault de Fleury, La Messe, III, Taf. 237.
[3]) Dehio u. v. Bezold, Taf. 30, 3.
[4]) Rohault de Fleury, La Messe, I, Taf. 66. — Stückelberg a. a. O. Fig. 36.
[5]) Cattaneo, Fig. 114.

Kreuzen unter Randbogenarkaden sind im Nordosten Italiens und in Rom erhalten. Aus Venedig selbst nenne ich folgende Beispiele: zwei Platten im Museo Civ., angeblich aus S. Ilario, um 820 (Kat. D. 125). Die Kreuze sind mit einem Bandgeflecht bedeckt, über den Armen befinden sich zwei Rosetten, neben dem Stamm Herzblattranken, der Rundbogen über den Kreuzen ist mit Krabben besetzt. Eine sehr ähnliche Platte im Baptisterium von S. Marco, das Kreuz mit Rosetten besetzt. Drei weitere Platten sind an der Aussenseite von S. Fosca in Torcello eingelassen. Eine Platte mit zwei Kreuzen unter Rundbogenarkaden am Dom von Torcello (Cattaneo, Fig. 157), bei den zuletzt genannten Herzblattranken und langgestreckte Palmetten neben den Kreuzen. Zwei Kreuze in der Cà d'Oro mit Palmetten, bezw. Vögeln neben den Kreuzen. Auch hier sind die Rundbogen mit „Krabben" besetzt. An der Südseite des Domes von Murano sind zwei Kreuzplatten angebracht im oft wiederholten Schema, d. h. die Kreuze stehen zwischen zwei Palmetten unter Rundbogenarkaden. Kreuze und Palmetten sind mit kleinen eingeritzten Kreisen bedeckt, einem uralten Ornamentmotiv, das zur Zeit der Völkerwanderung namentlich auf Metall-, Knochen- und Elfenbeingeräten ungemein häufig vorkommt, und sich vereinzelt auch noch in der Steinplastik des 9. Jahrhunderts findet, z. B. auf einem Fragment in S. Maria in Valle zu Cividale und auf einer Platte im Museum derselben Stadt. Auf den venezianischen Brunnenmündungen sind Kreuze zwischen Palmetten vielfach angebracht, so auf mehreren Exemplaren im Museo Civ. (Kat. No. 362, 363, 366, 367. Raccolta, II, 147 u. 160. I, 89), bei dem zuletzt genannten Werk sind Pilaster und Arkaden nicht wie gewöhnlich mit Bandgeflecht, sondern mit einem Zickzackmuster versehen, wie wir es auch auf einem Brunnen im Museum von Treviso sehen.[1]) Ferner auf verschiedenen anderen Brunnen in Casa Barozzi (Raccolta, I, 45), Corte del Pestrin, (Raccolta, II, 184), Calle dell' Arco S. Antonio (Raccolta, II, 162), im kleinen Hof hinter S. Marco und zwei beim Antiquar Mercato (Abbild. des einen jetzt verkauften (?) Brunnens Raccolta, I, 123). Die Mehrzahl dieser Brunnen stammt wohl aus dem 9. Jahrhundert. Der erwähnte Brunnen in Altino[2]) mit einem von vier Rosetten umgebenen Kreuz scheint etwas älter zu sein.

---

[1]) Schon im 7. Jahrhundert kommt in Syrien das Zickzackmuster an Bogen vor. Vgl. de Vogüé, La Syrie centrale, I, Taf. 24; danach Cattaneo, Fig. 24.

[2]) Augusto Valentinis, Antichità Altinati, Taf. 12, 4.

Abbild. 3. Zara, Museum.

Diesen aus Venedig selbst oder aus der näheren Umgebung Venedigs stammenden Werken reihen sich einige andere an, die hier noch in Kürze genannt sein mögen: Ein Fragment an der Westseite des Domes von Ancona, eine Platte in S. Maria in Canneto zu Pola,[1]) andere in Zara (Abbild. 3), in S. Stefano zu Ragusa.[2]) Eine Platte in Sirmione am Südufer des Gardasees. Auch Rom ist reich an derartigen Platten. Mehrere sind in S. Sabina erhalten, andere im Museo Nazionale mit zwei Pfauen neben dem Kreuz, in Tre Fontane, S. Maria in Trastevere,[3]) Campo Vaccino,[4]) Forum Romanum, S. Lorenzo f. l. m.,[5]) S. Maria in Cosmedin. Aus der weiteren Umgebung Roms erwähne ich eine Platte in Ferentino, ein Fragment in S. Silvestro bei Narni[6]) und eine Platte in S. Maria degli Angeli bei Assisi.[7]) Abweichend in der Form ist eine Platte in S. Abbondio zu Como,[8]) Säulen und Pilaster sind anders behandelt, das Kreuz steht auf einem mit Schlingenornament versehenen Fuss.

Die Zusammenstellung der Denkmäler macht es sehr wahrscheinlich, dass dieses oft wiederholte Kreuz unter einer Rundbogenarkade in Nordostitalien zuerst aufkam und von dort aus sich weiter verbreitete. Im wesentlichen blieb es auf Ostitalien, Istrien, Dalmatien und Rom beschränkt.

An der alten Kathedrale von Athen sind einige Platten mit Kreuzen eingelassen, die eine gewisse Ähnlichkeit mit den italienischen haben. Auf der einen wird das Kreuz von einem komplizierten Bandgeflecht gebildet, über und unter den Kreuzarmen sind vier Rosetten angebracht, auf einer anderen stehen symmetrisch angeordnete Tiere neben dem Kreuz.[9]) Eine fragmentierte Platte im Museum von Athen zeigt ein Kreuz mit zwei Rosetten und über dem rechten Kreuzarm einen Pfau, dem auf der linken Seite wohl gleichfalls ein Pfau entsprach. Der Unterschied zwischen diesen und den italienischen Platten ist aber gross genug, um den gleichen Ursprung auszuschliessen.

---

[1]) Jackson, Dalmatia, III, S. 301, Fig. 105.

[2]) Jackson a. a. O. I, Fig. 1.

[3]) Rohault de Fleury, La Messe, II, Taf. 100.

[4]) Rohault de Fleury a. a. O. III, Taf. 234.

[5]) Rohault de Fleury a. a. O. III, Taf. 234.

[6]) Rohault de Fleury a. a. O. I, Taf. 46.

[7]) Cattaneo, Fig. 102.

[8]) Cattaneo, Fig. 115.

[9]) Didron, Iconographie chrétienne, Paris 1843, Abbild. 96 u. 99 bildet zwei weitere Tafeln mit Kreuzen angeblich aus dem 11. Jahrhundert ab.

Die gerollten Enden der meisten Kreuze haben sich wohl aus den schlingenartigen Ansätzen, wie wir sie an Kreuzen auf fünfteiligen Diptychen sehen, entwickelt.[1])

Die Mehrzahl der bisher besprochenen Werke sind ornamentierte Platten, die als Schranken, Brüstungen oder an Altären verwandt wurden. Reste eines Ciboriums werden im Museum von Murano aufbewahrt. Der Bogen wird durch ein vierfaches Bandgeflecht eingenommen, der Zwickel durch eine Rosette. Ein Ciborium mit kompliziertem Bandgeflecht und in den Zwickeln je zwei in Wappenstellung einander gegenüber gestellte Vögel findet sich in Arbe.[2]) Mehrere Ciborienfragmente werden im Museum von Zara aufbewahrt, die dem ausgehenden 9. Jahrhundert oder beginnenden 10. Jahrhundert angehören dürften (vgl. Abbild. 3). In den Zwickeln erscheinen hier überall Tiere, Pfauen und andere Vögel, Greife, die Tiere in den Krallen halten u. a. m. Fragmente eines Ciboriums sind am Dom von Grado eingelassen, stilistisch etwas von den anderen verschieden. Die intermittierende Wellenranke mit Palmetten geht auf spätrömische Vorbilder zurück.[3])

Nur wenige Sarkophage sind aus dem 9. Jahrhundert erhalten. Ein Sarkophag im Museum von Murano von rohester Arbeit und willkürlicher Auswahl der Ornamentik ist vielleicht noch ein Werk des 8. Jahrhunderts. Die Langseite nimmt ein Kreuz zwischen zwei schematisch gezeichneten Bäumen ein, rechts steht ein Lamm mit Kreuz, ein kleiner Vogel, und ausserdem sind noch verschiedene Kreis- und Geflechtmotive angebracht. An der Schmalseite stehen einfache Kreuze unter Arkaden. Nur mit einem komplizierten Bandgeflecht verziert ist eine Sarkophagplatte im Museo Patriarcale mit der Inschrift: Hic requiiscit Vitales et Paulina iugales eius.[4]) Reicher ist ein Sarkophag im Museum von Zara ausgestattet.[5]) Die Langseite ist durch Pilaster und Arkadenbogen gegliedert, unter denen Kreuze, Schlingen und Vögel angebracht sind. Eine ähnliche Platte, die Vorderseiten eines Sarkophages bildend, wird am Äusseren des Domes von Zara von zwei Konsolen getragen.

---

[1]) Strzygowski, Etschmiadzin-Evangeliar, S. 120. Derselbe, Byz. Z. III. Architektur und Plastik Basilios' I (867—886), Kreuz mit gerollten Enden aus dem Kloster Skripù b. Livadhia.

[2]) Jackson, Dalmatia, III, S. 217, Taf. 58.

[3]) Cattaneo, Fig. 138.

[4]) Cattaneo a. a. O. S. 278.

[5]) Abbild. Mitt. d. K. K. Centr. Comm. 1892. S. 66.

Eine reiche ornamentale Ausbildung wurde auch den architektonischen Baugliedern zu teil. Die Thürgesimse von vier Portalen der alten Markuskirche (829) hat Cattaneo zusammengestellt.[1]) Sie befinden sich jetzt in der Kapelle Zeno über dem Eingang nach dem Baptisterium, über den Thüren zur Krypta und über einer Thür, die auf den südlichen Teil der äusseren Gallerie führt. Die Verzierungen bestehen aus Rundbogenarkaden, verschlungenen Kreisen und verschiedenen Pflanzenmotiven. Am Westportal des Domes von Torcello[2]) stammen, wie schon erwähnt, die beiden Thürpfosten noch vom ersten Bau (864) her, während der Architrav dem Umbau von 1008 angehört. Das Ornament besteht aus Wellen- und Kreisranken. Die Kreisverschlingungen werden durch stilisierte Trauben und Weinblätter eingenommen. Die Kreisranke erscheint einmal durch ein Kreuz unterbrochen. Ein Thürpfeiler ähnlichen Stiles im Museum von Treviso. Ein Portal mit Thürsturz, interessant als frühes Beispiel für die Verwendung von menschlichen Figuren an einem Portal, befindet sich im Museum von Zara. Auf dem Thürsturz ist der thronende Christus in der Mandorla, die von 2 Engeln gehalten wird, dargestellt, zu beiden Seiten je ein Baum und ein Greif. Die Thürgewände sind mit Ranken bedeckt, in denen zwei kleine Figuren angebracht sind. Ein halbkreisförmiger Thürbogen an S. Donato[3]) in derselben Stadt ist mit den bekannten Krabben besetzt, die auch an einem Bogenfragment im Museo Civ. zu Venedig vorkommen. Fragmente von Thüreinfassungen mit verschiedenen Rankenmotiven im Museum von Spalato und an einer Kirche in Cattaro. Thüren mit kompliziertem Bandgeflecht finden sich u. a. in Rom, S. Prassede und S. Clemente,[4]) und Castel S. Elia.

Durchbrochene Steinfenster aus verschiedenen Geflechtmotiven gebildet sind im Dom von Grado[5]) und im Museum von Aquileja erhalten,

---

[1]) Basilica di S. Marco, Taf. 214, 215, 325, 363 n. 4, 182. Text S. 123. — Cattaneo, Fig. 139.

[2]) Dehli, II, 11.

[3]) Abbild. Jackson, Dalmatia, I, S. 253, Fig. 2.

[4]) Cattaneo, Fig. 94.

[5]) Cattaneo, Fig. 13. Nach Cattaneo stammt das Fenster aus dem 6. Jahrhundert. Die Ähnlichkeit in der Ornamentierung mit einer durchbrochenen Platte im Dom von Ravenna, die sehr wahrscheinlicher Weise aus dem 6. Jahrhundert stammt (aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus, 556—569), spricht allerdings für eine so frühe Entstehung. Stückelberg a. a. O. S. 85 setzt das Fenster ins 8.—9. Jahrhundert.

zwei einfache Fenster mit Bandgeflechten in Venedig wurden bereits früher erwähnt.

Gesimse des 9. Jahrhunderts sind noch in grosser Zahl vorhanden. Die meisten bestehen aus gereihten Blättern mit gebrochenen und frei ausgearbeiteten Blattspitzen und aus leuchterartigen Gebilden, die mit den Blättern abwechseln.[1]) Reste solcher Gesimse im nördlichen und südlichen Querschiff, in der Kapelle S. Clemente und im Narthex von S. Marco, ferner an mehreren Palästen am grossen Kanal, an einem Haus in Rio S. Pantalon, am Nordportal der Carmini, auch an der Westfassade von S. Antonio in Padua und in einer gewissen Umbildung an einem Kapitäl in der Krypta von S. Zeno in Verona. Ein einfaches Herzblatt-Rankengesims in der Vorhalle des Domes von Torcello stammt von dem Bau des 9. Jahrhunderts.[2])

Die Brunnenmündungen[3]) wurden schon bei der Besprechung einzelner Ornamentmotive erwähnt. Die ältere Form ist cylindrisch oder würfelförmig. Cylindrisch ist der Brunnen No. 366 im Hof des Museo Civ. (Raccolta, II, 160). Den oberen und unteren Rand bildet ein mit Kreisen durchschlungenes Rautengeflecht. Der Mittelteil ist durch flache Pilaster und Rundbogen gegliedert, so, dass acht nischenartige Felder entstehen. Die Motive in den Feldern sind die bekannten: Kreuze, Vögel, zwei Pfauen in Wappenstellung, eine Schlinge und ein Vogel, der ein anderes Tier in den Krallen hält, ein frühes Beispiel des „Tierkampfes" auf venezianischem Boden. Ähnlich dem genannten ist ein anderer Brunnen (Raccolta, I, 123) beim Antiquar Mercato. No. 367 (Mus. Civ.) ist ein Brunnen kubischer Form (Raccolta, I, 89), die Ornamentik besteht aus verschiedenen Formen von Bandgeflechten und

---

[1]) Cattaneo, Fig. 145.

[2]) Ähnlich das Ornament in S. Catarina bei Pola. Abbild. d'Agincourt Scult. Taf. 26, 11.

[3]) Litteratur: Pietro Lucchesi, Memoire sopra le cisterne o pozzi di Venezia. Ven. 1805. — Ant. Diedo, Sulle cosi dette vere o sponde dei pozzi. Ateneo Veneto, lett. i. 1831. — G. Tassini, Tre celebri vere di pozzo in Venezia. Archivio Veneto, tom. II, parte 2, p. 422. — Lorenzo Seguso, Delle sponde marmoree e vere dei pozzi e degli antichi monumenti della Venezia marittima. Ven 1859. Derselbe, Dell' importenza delle vere dei pozzi per la storia dell' arte veneziana. Raccolta Veneta, Serie I, tom. 1, Disp. 2. — Vinc. Zanetti, Di una Vera o sponda marmorea di un pozzo di stile arabo-bisantino esistente in Murano. Arch. Ven. tom. XI, parte 1. Ven. 1876. — Heider u. Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler, I. — Raccolta delle vere da pozzo in Venezia. Ven. (Ongania) 1889. — Cattaneo a. a. O. S 280 ff.

Netzmotiven. Auf einer Seite sind zwei Pfauen wappentierartig neben ein Blatt gruppiert, auf den beiden anderen sind Kreuze angebracht. Ein cylindrischer Brunnen beim Antiquar Rietti ist nur mit Rankenwerk, Rauten-, Kreis- und Bandgeflecht verziert (Raccolta, I, 31). Im Hof hinter S. Marco ist ein Brunnen erhalten, der unter Rundbogenarkaden zwei Kreuze zwischen Palmetten zeigt.[1])

Wie schon angedeutet, ist die Mehrzahl der Brüstungsplatten in S. Marco nicht venezianischen, sondern byzantinischen Ursprungs. Dieselben Motive der Ornamentik, nämlich verschlungene Kreise und Rhomben, die in mannigfacher Weise mit Rosetten, geometrischen Figuren, Kreuzen u. s. w. ausgefüllt sind, kommen auch auf Brüstungsplatten in Konstantinopel,[2]) Griechenland,[3]) auf dem Weihbrunnen zu Lawra[4]) (Athos), in der Sophienkirche von Kiew[5]) vor. Ähnliches auch in der arabischen Kunst.[6]) Folgende Platten von S. Marco müssen als byzantinische Werke des 9. und 10. Jahrhunderts angesehen werden: Im rechten Querschiff von S. Marco mit durchbrochenem Mittelfeld (Basilica di S. Marco, Taf. 307, U. 16. — Cattaneo, Fig. 144). Zwei im linken Querschiff mit Fabeltieren und Vögeln (Taf. 285, P. 11), an der Treppenwand des nördlichen Ambo (Cattaneo, Fig. 141)[7]), in der Krypta (Catt., Fig. 143), im Baptisterium (Taf. 227, K. 12), Altarplatte in der Kapelle del Crocifisso, an der südlichen Aussenseite des Baptisteriums (Taf. 136, 197), an der Westseite links neben der Thüre zur oberen Gallerie (venezianische Arbeit nach byzantinischem Muster), im Narthex (Taf. 194, B. 3). Ein kleines Fragment auch in der Scuola di S. Giovanni Ev.

Zwei Platten, auf denen verschlungene Kreise Rahmen für verschiedene Blattmotive bilden, befinden sich im südlichen Querschiff (Taf. 305, U. 14). Ähnliche Platten sind aussen an der Nordseite von

---

[1]) Ein venezianischer Brunnen des 9. Jahrhunderts wird in Potsdam in einem Hof bei der Friedenskirche aufbewahrt.

[2]) Pulgher, Les anciennes églises byzantines de Constantinople. Taf. 8, Fig. 1—7 aus S. Theodor. — Salzenberg, Taf. 35, Fig. 14. — Cattaneo, S. 272 ff., Fig. 14 ff.

[3]) Castelazzi, Ricordi di architettura orientale, Taf. 12. — Schlumberger, L'Epopée byzantine. Paris 1896. Brüstungsplatten im Kloster Osios Lukas in Phokis aus dem 10. Jahrhundert.

[4]) Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891. S. 40 f., Taf. 8.

[5]) Russische Altertümer, IV. Fig. 87 u. 88. (10.—11. Jahrhundert.)

[6]) Vgl. Prisse d'Avennes, L'art arabe.

[7]) Das gleiche Muster auf einer Platte des Berliner Museums. Bode-Tschudi No. 6.

S. Marco eingelassen. Das Charakteristische dieser Blattmotive besteht in der Weise, wie „zwei Halbblattmotive als Endigungen zweier von verschiedenen Seiten zusammenlaufender Ranken zu einem ganzen Motiv unter einem geschweiften Winkel zusammentreten.“ [1]) Diese Bemerkung Riegl's über die frühsaracenische Rankenornamentik des 9. Jahrhunderts lässt sich wörtlich auf das Blattwerk jener Platten anwenden, das in den Ornamentschatz der späteren venezianischen Kunst überging, z. B. auf Rankenfriesen an S. Marco. Die eigentümliche Form einer Füllfigur auf ebendenselben Platten verdient noch unsere Aufmerksamkeit, sie besteht darin, dass ein Kreuz von den Enden seiner vier Kreuzarme je zwei kleine Stiele abzweigt, die sich mit den Stielen der nächsten Arme zu einem mit der Spitze nach innen weisenden Dreiblatt vereinigen, im Prinzip also dasselbe, wie oben (Fig. s). Auch dieses Motiv des Kreuzes ging in die venezianische Kunst über. Wir sehen es auf Kapitälen in S. Marco aus dem 11. Jahrhundert, auf einer Steinscheibe im Museum von Torcello, auf den Zierplatten des muraneser Domes,[2]) auch auf den ornamentalen Mosaikbändern im Narthex von S. Marco u. a.[3]) Auf einer grossen Platte im Baptisterium (Taf. 364 u. 56. 57) bilden die sich verschlingenden Bänder nicht Kreise, sondern vierpassartige Rahmen für ein Blattkreuz. Die Platte des nördlichen Querschiffs (Taf. 286, P. 12) mit vier über eck gestellten Quadraten, die mit einer Art von Dreiblattkreuz gefüllt sind, lässt sich gleichfalls am besten hier anreihen. Beide Platten gehören vielleicht dem 10. Jahrhundert an.

Fig. s.

Es liegt sehr nahe, diese reich ornamentierten, im Teppichstil gehaltenen Platten sich bemalt zu denken, wenn sich auch keine Spuren von Bemalung erhalten haben.[4]) Die Möglichkeit der Bemalung wird besonders dadurch wahrscheinlich gemacht, dass auf viele Ornamente

---

[1]) Riegl, Stilfragen, S. 303.

[2]) Ruskin, Stones of Venice, II, Taf. 3 u. 4.

[3]) Eine Vorstufe für dieses Ornament findet sich in der syrischen Kunst. Vergl. de Vogüé, La Syrie centrale, Taf. 118, 3. Baqouza, 6. Jahrhundert. Ein Beispiel aus der späteren Miniaturmalerei bei Stassoff, L'Ornement slave, Taf. 44, 12. Evangeliar vom Jahre 1114 in Moskau. Ferner auf einem Mosaik in Monreale, s. Gravina, Taf. 25 B.

[4]) Auf einer Miniatur der barbarinischen Exultetrolle ist eine Kanzelbrüstung dargestellt, die ähnlich der venezianischen Platte (286 P. 12) mit übereck gestellten Quadraten verziert und bemalt ist. Abbild. d'Agincourt Pitt. Taf. 55, 1.

die Muster byzantinischer Stoffe von Einfluss waren, die gewissermassen in Stein übersetzt wurden.

Darstellungen menschlicher Figuren aus dem 8. und 9. Jahrhundert sind uns in Venedig nicht erhalten. Auf welcher Stufe äusserster Barbarei in der Wiedergabe des Menschen man gesunken war, zeigen am besten die Skulpturen am Altar des Pemmo und Ratchis in Cividale[1]) (744—749). Nicht viel besser als diese Zerrbilder sind die Figuren auf zwei Reliefplatten im Museum von Zara, die wohl dem 9. Jahrhundert angehören. Auf der einen sind Heimsuchung, Geburt Christi, Badeszene und Hirtenanbetung, Magieranbetung, auf der anderen bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Egypten dargestellt. Die Figuren sind in ganz flachem Relief aus dem Stein herausgearbeitet. Die Köpfe sind durchweg zu gross, die Füsse verkrüppelt, die Falten der Gewänder aufs primitivste durch Einritzungen angedeutet. Drei andere fragmentierte Reliefs im selben Museum mit der Heimsuchung, Geburt Christi und den drei Magiern zu Pferd gehören zeitlich und stilistisch mit den eben genannten Reliefs zusammen. Der Einfluss der byzantinischen Kunst in ikonographischer Beziehung macht sich besonders bei der Geburt Christi bemerkbar. Im Baptisterium von Spalato ist ein Relief mit einem longobardischen König (?) und zwei anderen Figuren gleichfalls von sehr roher Ausführung erhalten. Endlich sind im Museum von Aquileja Bruchstücke verschiedener Figurenreliefs, darunter Christus und drei Apostel (?) zu sehen, die gleichfalls dem frühen Mittelalter angehören.

Wenn man sich in Venedig überhaupt an die Darstellung der menschlichen Figur in jener Zeit wagte, so dürften die Versuche nicht besser ausgefallen sein, als die unbeholfenen Arbeiten in Aquileja, Cividale und Dalmatien.

---

[1]) Garr. VI. 424. — Dartein, Étude sur l'architecture lombarde, Taf. 7. u. 8. — Stuhlfanth, Die Engel, S. 131.

II. TEIL.

II. ABSCHNITT.

DIE DEKORATIVE PLASTIK VENEDIGS WÄHREND DES HOHEN MITTELALTERS

(ca. 1000—1200)

BYZANTINISCHE WERKE IN VENEDIG UND TORCELLO UM DAS JAHR 1000. ENTWICKLUNG DER EINZELNEN ORNAMENTALEN MOTIVE SEIT DEM 11. JAHRHUNDERT, VERWENDUNG DER PFLANZEN IM ORNAMENT. VENEZIANISCHE WERKE ORNAMENTALER PLASTIK IM 11. UND 12. JAHRHUNDERT. RELIEFSCHEIBEN MIT VERSCHIEDENEN DARSTELLUNGEN.

Wir sahen, wie im beginnenden 8. Jahrhundert eine Ornamentik entstand, deren Motive, aus verschiedenen Quellen zusammenströmend, in einem weiten Gebiet Italiens, vornehmlich dem Nordosten mit Einschluss Istriens und Dalmatiens und in Rom der Plastik ein eigenartiges Gepräge verlieh, das durch das Einführen des Bandornaments einerseits, und durch das Zurücktreten oder starke Stilisieren des Pflanzenornaments andererseits bestimmt wurde. Auf venezianischem Boden, mit dem wir es hier zu thun haben, erhielt sich diese im Vorhergehenden näher charakterisierte Ornamentik bis ins 10. Jahrhundert. Im ausgehenden 10. Jahrhundert wird die Entwicklung der ornamentalen Plastik nicht im Sinne der früheren Zeit weitergeführt, sondern durch den erneuten Einfluss der byzantinischen Kunst wird die Bewegung in andere Bahnen gelenkt, und es beginnt eine scharfe Trennung zwischen der Kunst Venedigs von der des übrigen Italiens, die vorher in der Weise nicht bestand (ich erinnere an die vielfachen Beziehungen zwischen der nordostitalienischen und römischen Kunst während des 8. und 9. Jahrhunderts).

Das Band und Flechtwerk verschwindet fast ganz, es erhält sich nur das Zweibandgeflecht und das aus vier Bändern geflochtene Zopfgeflecht (z. B. an einigen Brunnenmündungen, am Grabmal der Dogaressa Felicita Michiel im Narthex von S. Marco und an einigen Platten im Dom von Torcello), aber die Bänder liegen nicht mehr flach auf, sondern das Geflecht ist nach aussen gewölbt, und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Bändern sind mit dem Bohrer ausgearbeitet, so dass der Eindruck eines wirklichen Geflechtes erhöht wird. Alle die komplizierten Formen des Flechtbandes, die Schlingen und Füllmuster vermissen wir in der späteren ornamentalen Plastik.

Die Pflanzen werden häufiger im Ornament verwendet, und ihre Bildung wird naturalistischer. Die Rankenstengel sind nicht mehr scharf-

kantig und mit Längsriefen versehen, sondern halbrund im Durchschnitt und glatt.

In der Tierbildung tritt uns ein ausserordentlicher Fortschritt entgegen, der auf den gleich zu besprechenden Brüstungsplatten von S. Marco und Torcello sogar so gross ist gegenüber den rohen Arbeiten der früheren Zeit, dass man allein daraus schon auf das direkte Eingreifen einer fremden Kunst, nämlich der byzantinischen, schliessen muss.

Um diesen Umschwung in der ornamentalen Plastik, der nicht aus einer inneren, folgerichtigen Entwicklung entsprang, hervorrufen zu können, mussten sehr starke äussere Motive mitsprechen, die Cattaneo in der Wiederherstellung von S. Marco nach 976 und in der Verwendung byzantinischer Arbeiten für diesen Bau in sehr richtiger Weise bemerkt hat.[1]) Bei einem Volksaufstand, bei dem der Doge Pietro Candiano seinen Tod fand, wurde der Dogenpalast und ein Teil der Markuskirche durch Feuer zerstört,[2]) und Pietro Orseolo, der Nachfolger des ermordeten Dogen, liess die Kirche des heiligen Markus erneuern.[3])

Aus der Zeit jener Restauration stammt eine grosse Anzahl der Brüstungsplatten in S. Marco mit Tierdarstellungen, die von Cattaneo als zusammengehörig und als byzantinische Werke erkannt wurden. Durch ihre sorgfältige Ausführung unterscheiden sie sich von den späteren venezianischen Tierreliefs, die seit dem 11. Jahrhundert als Schmuck an den Wänden der Paläste und Kirchen angebracht wurden, übrigens viel kleiner und in der Form wesentlich verschieden sind von den Brüstungsplatten. Die Tiere sind auf denselben gewöhnlich in Wappenstellung einander gegenübergestellt, getrennt durch ein Pflanzenmotiv, das die Mitte der Platte einnimmt, und, sich weit verzweigend, den übrigen Raum möglichst ausfüllt.

Zu den von früher her bekannten Tierbildungen, Pfauen (Basilica di S. Marco, Taf. 243a, M. 14), Löwen (Taf. 245, M. 16 und Taf. 269, N. 26), Greife (Taf. 246, M. 17) kommen einige Neuschöpfungen hinzu: Geflügelte Löwen (Taf. 242, M. 13), Rehe (Taf. 244, M. 15), Löwenköpfe, aus deren Rachen Ranken wachsen (Taf. 309, U. 18). Auf einer Platte sind zwei merkwürdige Monstra dargestellt, aus Stier und Flügelross zusammengesetzt (Taf. 266, N. 23). Die Pflanzengebilde auf derselben Platte haben Ranken, die in Tierköpfe endigen, ein Motiv, das

[1]) A. a. O. S. 290 ff.

[2]) Documenti 35.

[3]) Documenti 44.

im 8. Jahrhundert am Baptisterium von Cividale sich findet. Ranken, die in Fischköpfe endigen zu beiden Seiten einer Vase (Taf. 267, N. 24), erinnern an Motive der Frührenaissance. Eine in späterer Zeit besonders häufig wiederkehrende Komposition sind die beiden mit den Hälsen verschlungenen Vögel. Wir sehen sie auf einer Platte (Taf. 272, N. 29), die Cattaneo dem Bau von 829 zuschreibt,[1]) die aber doch wohl erst dem 10. Jahrhundert, wie die anderen Tierplatten, angehört, obgleich das auf der Rückseite derselben Platte angebrachte Ornament für eine frühere Entstehung sprechen würde. Vielleicht ist die Platte zu zwei verschiedenen Zeiten bearbeitet worden. Tierkämpfe kommen gleichfalls vor auf vier kleineren Platten des südlichen Querschiffs (Taf. 247, M. 18). Sie stellen Greife im Kampf gegen einen Elephanten und Hasen, und Löwen einen Stier und eine Ente würgend dar. Zwei Platten ohne Tierdarstellungen, nur mit einer weitverzweigten Pflanze bedeckt (Taf. 284, P. 10), müssen gleichfalls dem 10. Jahrhundert zugeschrieben werden. Es scheinen venezianische Arbeiten zu sein, während zwei andere (Taf. 45, 69 u. Taf. 46, 70) an der äusseren Nordseite mit fein ausgezackten Pflanzengebilden byzantinische Werke sind. Das liegende Akanthusblatt als Kantenverzierung der zuletzt genannten Platten findet sich auch an dem Fragment eines Portals von S. Marco,[2]) das nach Cattaneo dem Bau des 10. Jahrhunderts angehört hat (jetzt im kleinen Hof hinter S. Marco). Am Aufgang zum rechten Ambo ist eine byzantinische Platte mit zwei von vorne gesehenen Pfauen[3]) eingelassen (Taf. 316, V. 12; Cattaneo, Fig. 159), die gleichzeitig mit den genannten Tierplatten entstanden ist. Die Darstellung des von vorne gesehenen Pfaues, der ein Rad schlägt, wurde von den Venezianern ebenfalls übernommen. Ferner müssen die beiden unteren Platten des Grabmals der Dogaresse Felicita Michiel im Narthex von S. Marco dem 10. Jahrhundert zugeteilt

---

[1]) Basilica di S. Marco, Text S. 129.

[2]) Cattaneo, L'Architecture, S. 297.

[3]) Die Pfauen kommen in dieser Stellung schon auf den Katakombenmalereien vor. Im Dom von Atrani befindet sich eine Platte mit zwei von vorne gesehenen Pfauen. Der Linke steht auf einem Kopf, zu dessen Seiten zwei Sirenen (Vögel mit menschlichen Köpfen) angebracht sind. Unter dem Rechten sieht man zwei Adler einen Hasen zerfleischen. Oben in der Mitte der Platte ein Vogel im Nest (Pelikan?). Die Symbolik passt vortrefflich für eine Grabplatte: Durch den Opfertod Christi (Pelikan) von den Versuchungen und Gefahren der Sünde (Sirene, Adler) befreit, wird der Mensch zum seligen Leben auferstehen, (Pfau).

werden. Die Mitte bildet eine Pflanze mit Vögeln, die Kante ein von zwei Astragalen eingesäumtes Bandgeflecht (Taf. 119. 199 C. 6, 200 C. 7).

Die prächtigsten Denkmäler byzantinischen Stiles sind die Chorschranken im Dom von Torcello vom Jahr 1008 (Cattaneo a. a. O., S. 306 ff. Fig. 163—165)[1]). Besonders verdienen die vier Platten an der Stirnseite der Chorschranke, die sich paarweise entsprechen, hervorgehoben zu werden. Auf dem einen Paar sitzen zwei Löwen einander gegenüber, getrennt durch einen weitverzweigten Rankenbaum, der die Platten gleichmässig ausfüllt. Das andere Paar zeigt zwei Pfauen,[2]) die sich gegenüberstehen. In der Mitte steht eine Säule, die oben von einer Vase bekrönt wird, aus der die Pfauen Körner hervorholen. Der übrige Raum wird auch hier durch Ranken eingenommen. Der Rand der Pfauenplatten ist durch Rosetten gebildet, wie sie ähnlich auf einer weitverbreiteten Klasse von Schmuckkästchen aus Elfenbein oder Knochen vorkommen.[3]) Technisch nicht auf gleicher Höhe ist die fünfte Platte an der rechten Seitenschranke mit Vögeln, die an Trauben picken. Die nach innen zusammengebogenen Blätter gleichen denen auf einer Platte in S. Marco (Taf. 267, N. 24) und auf einer der vier Konsolen unter der Hauptkuppel.[4])

Die beiden wichtigsten Ereignisse im venezianischen Kunstleben um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts — die Restauration von S. Marco nach 976 und der Bau des Domes von Torcello 1008 — stehen gleichsam am Anfang der künstlerischen Entwicklung im hohen Mittelalter. Im Laufe des 11. Jahrhunderts bildet sich eine ornamentale Plastik aus, die bis zum Eindringen der gotischen Schmuckformen Geltung

---

[1]) Venturi, Storia dell' arte italiana II. S. 204 (Fig. 131—133), glaubt eine um etwa 100 Jahre spätere Entstehungszeit annehmen zu müssen, doch scheint mir die Datierung Cattaneo's das richtige zu treffen.

[2]) Zusammenstellung einiger Pfauenplatten in Arte Italiana, 1898, S. 65 f. Eine schöne Pfauenplatte befindet sich bei der Friedenskirche zu Potsdam.

[3]) Hierauf macht bereits Cattaneo aufmerksam. Bas. di S. Marco, Text S. 143. Eine Zusammenstellung dieser Schmuckkästchen giebt Graeven, Ein Reliquienkästchen aus Pirano, Wien 1899. S. A. aus dem Jahrb. der kunsthist. Sammlg. des allerh. Kaiserhauses, Bd. XX.

[4]) Die schönen Tierplatten am Eingang und im Innern der rechten Seitenkrypta des Domes von Ancona dürften durch ähnliche byzantinische Werke wie die torcellaner Reliefplatten veranlasst worden sein. Das Motiv zweier mit den Hälsen verschlungener Vögel findet sich ebenda.

behält, und die, obgleich im einzelnen sich reicher ausgestaltend und verändernd, im wesentlichen die einmal eingeschlagene Richtung innehält.

Wie schon gesagt, besteht der hauptsächlichste Unterschied zur früheren Plastik im Hervortreten der Pflanzen innerhalb des Ornamentes, die in zwei Formen vorkommen, nämlich als fortlaufende Ranken und als einzelne nebeneinander gereihte Blätter und Blüten. Für die letztere Form ist die Einführung des Lotos-Palmetten-Bandes, die wohl schon im Anfang des 11. Jahrhunderts erfolgte, besonders charakteristisch.

Die gewöhnliche Form des Lotos-Palmetten-Bandes ist die, dass zwischen den dreiblättrigen Lotosblüten, deren äussere Blätter mit den Spitzen der nächstfolgenden Blüte sich fast berühren, fünfblättrige Palmetten stehen. Die Zahl der Blattspitzen ist verschieden. Für die Lotosblüte sind drei Blattspitzen die Regel und auch die schönste Form.

Fig. u.

Fünf Blattspitzen kommen ausnahmsweise auf dem Gesims des äussersten linken Portals an der Westseite von S. Marco vor, wodurch die Blüte eine plumpe, hässliche Form erhält.[1]) Für die Palmette ist die Fünfzahl der Blattspitzen das übliche, doch findet man bisweilen auch sieben Blattspitzen, z. B. an einem Haus auf Piazza Goldoni und am Dom zu Jesolo. Übrigens sind Lotos und Palmette nur durch die schlankere Form jener und die breitere Form dieser unterschieden, die Blattbildung an sich mit den stumpfwinklig nach innen sich vertiefenden Einkerbungen ist bei beiden genau dieselbe. An S. Marco ist das Lotos-Palmetten-Band als Verzierung des Gesimses unter den Brüstungsplatten im Innern und auch aussen angebracht. Es stammt zweifelsohne vom Neubau der Kirche, der 1063 begonnen wurde. Andere Fragmente finden sich an der Cà d'Oro, an einem Portal bei Ponte S. Tomà, wo das Lotos-Palmetten-Band den äusseren Rand eines Rundbogens bildet und noch mit einem einfachen Zahnschnitt versehen ist. In gleicher Weise kommt es noch an anderen später zu nennenden Portalen vor. Viele Fragmente von Gesimsen im Museum von Torcello und andere Stücke an S. Fosca ebenda haben dasselbe Ornament. Auch im Museum von Treviso finden sich mehrere Stücke mit der gleichen Ornamentik. Fast ganz erhalten sind die Gesimse am Dom von Jesolo aus dem 11. Jahrhundert. Der herrliche Bau übertraf sowohl an Ausdehnung, als auch an Reichtum in

[1]) Lotosblüten mit zwei Blattspitzen in S. Ambrogio in Mailand. Dartein, Taf. 37.

der Planbildung bei weitem den berühmten Dom von Torcello. Der Grundriss ist der einer Basilika mit Querschiff und drei Apsiden, die ihrerseits durch kleine Nischen gegliedert sind. Die Seitenapsiden sind aussen gerade, die Hauptapsis mit sieben Seiten des Zwölfecks geschlossen. Der reiche Chorbau erinnert an den Chor von S. Marco, wo aber die Hauptapsis auch aussen halbrund geschlossen ist. Die Gesimse sind in Kämpferhöhe unter der Wölbung der Seitenapsiden und unter der der Mittelapsis angebracht. Das Kämpfergesims besteht aus schräg liegenden Halbpalmetten, die beiden oberen Gesimse, die oben und unten von Zahnschnitträndern eingefasst werden, aus Lotos-Palmetten-Bändern. In S. Maria in Zara sind die Gesimse in derselben Weise verziert (Jackson, Dalmatia I, S. 296). Die Kirche wurde 1072 geweiht. Auch am Dom von Parma (beg. 1058) findet sich das Ornament (Dartein, Taf. 100). In Konstantinopel haben sich wenige Reste von Lotos-Palmetten-Bändern an der Kirche Hagios Pantokrator, die von Irene, Gemahlin des Johannes Comnenus in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gebaut wurde, erhalten (Pulgher, Églises Byzantines Taf. 10, 8). Merkwürdigerweise sind hier die Palmetten vierspitzig gebildet. Aus derselben Kirche stammen vielleicht Gesimsfragmente, die in der Kilisse-Dschami eingemauert sind (Salzenberg, Taf. 35, 13). In der Kahrië-Moschee andere Beispiele desselben Ornamentes.

Halbpalmetten in ähnlicher Ausführung, wie die im Dom von Jesolo, kommen mitunter an runden Reliefscheiben vor, ein Exemplar im Museo Civico mit zwei Vögeln (den Rand bilden Halbpalmetten und ein einfacher Zahnschnitt). Eine Reliefplatte mit der Darstellung eines Löwenkampfes ist in der Cà d'Oro eingemauert, der Rand besteht wie vorhin aus nebeneinander gereihten Halbpalmetten.

Das System der Blattreihe, wie wir es am Lotos-Palmetten-Band angewandt finden, wird auch auf das Akanthusblatt übertragen. Beispiele aus dem 9. Jahrhundert lernten wir bereits in S. Marco u. a. kennen. Die Blätter waren breit und fleischig behandelt, der längere Mittelteil des Blattes gleichsam umgeknickt und nach unten hängend. Im 10. Jahrhundert wurden die Blätter spitzer und tiefer ausgezackt, der umgeschlagene Teil des Blattes gleicht etwa einer Lotosblüte der oben bezeichneten Art, die von zwei Halbpalmetten eingerahmt wird. Diese Blattkante findet man mehrfach in Venedig[1]) und im Museum von

[1]) Beispiele bei Cattaneo, L'Architecture, S. 301. Ähnliches in Apulien, z. B. an S. Giovanni in Brindisi.

Torcello. Am obersten Gesims in S. Marco aus dem 11. Jahrhundert ist der umgebrochene Teil des Blattes nicht mehr so spitz ausgezackt, sondern nur am untersten Ende rund ausgeschnitten und mit Rippen versehen. Gleichen Charakter hat ein Gesimsfragment im Museum von Portogruaro. Seltener ist das schräg liegende Akanthusblatt, das an einem fragmentierten Portal des älteren Baues von S. Marco aus dem 10. Jahrhundert und an der Löwenplatte von Torcello vorkommt.

Neben dem System der Blattreihe ist für die Ornamentik das Rankensystem wichtig. Während bei den Ranken im 8. und 9. Jahrhundert Blatt und Stengel oft in eins verwachsen, löst sich jetzt das Blatt vom Stengel ab und wird von diesem in seiner Struktur deutlich unterschieden. Die gleichmässige Wellenbewegung der Hauptranke wird durch Nebenranken, die sich mit jener verschlingen, gleichsam gehemmt, ein wechselvolles Spiel der Linien belebt die Ranke. Es ist die spätrömische Rankenbildung, die hier von Einfluss war. Ein anderes Moment ist von besonderer Bedeutung: Die Einführung der Tiere in die Ranken. Bisher war es nur bei einzelnen Versuchen geblieben dass Rankengefüge mit Tieren zu bevölkern. Seit dem 11. Jahrhundert geschieht das aber fast regelmässig, und gewöhnlich in der Art, das Tiere mit Blüten und Blättern abwechseln. Bei einer anderen Rankenform treten breite, ausgezackte Blätter an die Stelle der Stengel. Aus diesen Blättern wachsen fruchthornartige Gebilde, die ihrerseits neue, nach zwei Seiten sich verzweigende Blätter entsenden. Dieser Wechsel von Blättern und Fruchthörnern wird dann immer wiederholt, und in den Hebungen und Senkungen der so entstandenen Wellenranke wechseln Vögel und Knospen ab. Die einfachere Form der Kreisranke mit Rosetten oder Tieren in den Kreisverschlingungen kommt an älteren Bauten des 11. Jahrhunderts vor, wird aber von der reicheren und mannigfaltigeren Wellenranke schliesslich verdrängt.

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts kam auch das Niello in der Steinplastik auf, das namentlich in S. Marco an Gesimsen und Kapitälen reichliche Verwendung fand und auch ausserhalb Venedigs verwendet wurde, z. B. auf den Zierplatten des Domes von Murano (Ruskin, Stones of Venice II, Taf. 4), in Padua (S. Sofia), Verona (seitliche Vorhalle des Domes), Ancona (Dom). Die Muster bestehen bald in Wellenranken mit (aus technischen Gründen) einfach geformten Blattmotiven, bald aus einem System von wechselseitig gegenüberstehenden palmettenähnlichen

Blättern oder auch aus Kreuzfiguren, die neben einander aufgereiht stehen von auf die Spitze gestellten Quadraten umgeben.

Die Zahl der noch vorhandenen Werke in Venedig, an denen der Wandel in der Ornamentik zum Ausdruck kommt, ist eine ziemlich beschränkte. Aus dem 11. Jahrhundert stammen einige Brunnenmündungen,[1]) die deutlich den byzantinischen Einfluss verraten, obgleich sie sicher abendländischen Ursprungs sind. Die eine steht im Pal. Vendramin (Raccolta delle Vere da Pozzo I, 129), eine andere in Corte Corner bei S. Samuele (Raccolta, II, 168), eine dritte, die späteste unter den genannten, im Museo Civico (Kat. No. 360, Raccolta, I, 9). Die Arkadengliederung, wie sie an Werken des 9. Jahrhunderts üblich war, ist beibehalten, aber wesentlich reicher ausgebildet. Die Säulen sind teilweise vollrund herausgearbeitet. Polygonale und schräg kanelierte Säulen kommen neben den gewöhnlichen runden Säulen vor. Die Kapitäle mit fein ausgezackten Akanthusblättern ähneln den byzantinisierenden Kapitälen von S. Marco. Die Bogen sind mit verschiedenen Motiven, Ranken, Bandwerk, Astragal, Zahnschnitt verziert. An dem Brunnen im Museo Civico aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erscheint bereits die charakteristische Form des venezianischen Doppelzahnschnittes, die sich bis ins 15. Jahrhundert erhielt[2]). Die Bogenzwickel werden durch Pflanzenmotive und Tiere ausgefüllt. Die „Fruchthornranke" kommt neben anderen Rankenmotiven auf einem Brunnen zur Verwendung (Raccolta, II, 168), Blätter als Endigungen zweier aus entgegengesetzter Richtung zusammenlaufender Stengel auf demselben Brunnen und auf dem des Museo Civico. Auf die Verwendung dieses Motives in der byzantinischen Kunst des 9. Jahrhunderts wurde oben bereits hingewiesen.

Eine Reihe von Rundbogenportalen sollen hier im Zusammenhang aufgeführt werden, an denen man die seit dem beginnenden 11. Jahrhundert eingetretenen Veränderungen in der Ornamentik wahrnehmen kann. Das älteste dürfte das des Pal. Malipiero bei S. Samuele aus der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts sein. Die äussere Kante wird durch

---

[1]) Dehli, Architektonische und ornamentale Details, II, Tafel 21 u. 22. — Basilica di S. Marco, Text S. 194.

[2]) Ein Doppelzahnschnitt auch an dem Fragmente einer Thürumrahmung von S. Marco im kleinen Hof neben der Sakristei, von Cattaneo der Erneuerung vom Jahr 976 zugeschrieben. L'Architecture, S. 297.

einen einfachen Zahnschnitt und ein schräg liegendes Akanthusblatt gebildet, wie es ähnlich an der Löwenplatte im Dom von Torcello vorkommt. Die Ranke ist in der für das 11. und 12. Jahrhundert typischen Form gebildet, d. h. sie zeichnet sich durch eine klare Linienführung aus, die wenig Überschneidungen bietet. Der Stengel ist glatt und im Durchschnitt halbrund. Blattwerk, bezw. Blüten und Tiere wechseln regelmässig ab. Den Scheitel des Bogens nahm ursprünglich ein von vorn gesehener Rad schlagender Pfau ein, der bei einer neuen Zusammenstellung des Bogens auf die Seite gerückt wurde. Wenig später ist das Rundbogenportal in Corte del Milione (um 1100).[1]) Die Stirnseite des Bogens wird durch eine Kreisranke eingenommen, in deren Kreisverschlingungen Tiere mit Rosetten abwechseln (ähnliche Rankenfragmente am Pal. Bembo am Canal gr. und im Museum von Torcello), die Bogenlaibung ist mit einzelnen Kreisen verziert, die von einem Doppelzahnschnittrand eingefasst werden, und in denen verschiedene Tiere paarweise sich gegenüberstehen. Das Fragment einer Ranke, das in die Stirnseite des Bogens eingeflickt wurde, hat bereits die Form der Rankenbildung, die im 12. Jahrhundert an Friesen und Bogen immer wiederkehrt. Ein im 14. Jahrhundert veränderter und ergänzter Thorbogen des 11. Jahrhunderts befindet sich an den fondamenta Pesaro. Den Scheitel des Bogens nahm ursprünglich eine segnende Hand zwischen Sonne und Mond ein, wie wir das auch am Pal. Contarini und an einem Bogen in Rio S. Pantalon sehen.

Dem 12. Jahrhundert gehören ein Rundbogen bei Ponte S. Tomà, der eben genannte in Rio S. Pantalon, ein Rundbogenportal an der Cà da Mosto am Canal gr. und ein Portal an einem roman. Palast bei S. Silvestro am grossen Kanal an. Den äusseren Rand der beiden zuerst genannten Bogen bilden einfache Zahnschnitte und Lotos-Palmetten-Bänder, bez. nur Palmetten. In den Ranken wechseln Tiere mit Blatt- und Blütenmotiven ab. An der Cà da Mosto fehlt der Zahnschnittrand. Einen reicheren Portalschmuck weist der Pal. Contarini auf. Den äusseren Rand des Portals bildet ein rechteckig gebrochenes Rosettenband, in das der Rundbogen mit einem Zahnschnittrand und Rankenwerk einschneidet. Die Zwickel sind mit Vogelplatten ausgefüllt. Aus dem 13. Jahrhundert stammen die Portale in der Corte del Remer und an der Ruine der Kirche S. Maria dei Servi. Bei ersterem wird der äussere

[1]) Basilica di S. Marco, Text S. 193 f.

Rand wie bei den eben genannten Portalen durch einen einfachen Zahnschnitt und ein Lotos-Palmetten-Band gebildet. Die Stirnseite ist mit einem üppigen Rankenwerk bedeckt, die Laibung mit Ranken, die regelmässige Verschlingungen bilden, in denen Tierkämpfe angebracht sind. Der Stil erinnert an die innerste Archivolte des Hauptportals von S. Marco. Bei dem zweiten Werk wachsen die Ranken am Scheitel des Bogens aus einer Vase heraus und umziehen die Stirnseite desselben, während in der Laibung zwei parallel laufende Stengel sich zu regelmässigen Kreisverschlingungen verflechten, in denen allerhand Tiere ihr Wesen treiben.

Sehr gross ist die Zahl der Ornamentfriese, die die romanischen Paläste Venedigs schmücken und zum teil auch an späteren Bauten mit verwendet wurden. Einfache Kreisranken mit Rosetten oder Tieren als Füllfiguren aus dem 11. Jahrhundert sind am Pal. dei Mori, an einem Haus in Rio S. Pantalon, im Narthex von S. Marco und im Museum von Treviso zu sehen. Viel zahlreicher sind die Rankenfriese, sie kommen u. a. vor in S. Marco, am Pal. Ducale, am Pal. Bembo, Cà d'Oro (wo sie an dem gotischen Bau angebracht wurden), an einem Hause neben der Cà d'Oro, an der Cà da Mosto, an einem romanischen Palast auf der Frariseite des Canal gr. u. s. w.

Einen charakteristischen Schmuck der venezianischen Paläste im 11. und 12. Jahrhundert bilden die Kreuze aus Haustein, die mit Ranken bedeckt sind, und in deren Mitte gewöhnlich eine segnende Hand zwischen Sonne und Mond angebracht ist, (z. B. an einem Haus auf Campo S. Maria Mater Domini, in SS. Giovanni e Paolo, scuola di S. Giovanni Ev., Murano, S. Fosca auf Torcello u. a. Eine segnende Hand auf dem Kreuze des Bischofsitzes im Dom von Torcello und auf dem Fragment eines Ambo in S. Marco. Auch ausserhalb Venedigs kommen die Kreuze vor: In Ravenna, Museum und bei S. Giov. Batt. Pomposa. Rom, S. Maria a. d. Aventin).

Die verschiedenen Neuerungen auf ornamentalem Gebiete hat Cattaneo mit dem Namen des Mazulo in Verbindung gebracht, der sich in einer Inschrift an der Fassade der Badia die Pomposa nennt: Ego Mazulo Magister Qui feci haec opera vos omnes deprecor ut oretis pro me . . . Der Campanile von Pomposa trägt die Jahreszahl 1063. Durch Mazulo sollen Elemente des lombardischen Stiles nach Venedig übertragen worden sein. — „Lo stile di questi lavori presenta tutto il carattere dell' arte lombarda di quell' arte la quale altro non è che la lenta e naturale

trasformazione di quella italo-bizantina, e sempre barbara, del 9 secolo."[1]) Allein Cattaneo überschätzt wohl den Einfluss lombardischer Werke auf Pomposa und gerade in der Bildung der Ranken und der Tiere innerhalb derselben kann man den Zusammenhang mit der älteren Kunst des adriatischen Küstengebietes wahrnehmen, während die Ähnlichkeit mit lombardischen Werken nur eine oberflächliche genannt werden muss. Auf der anderen Seite muss betont werden, dass die Tierranke in Venedig sich nicht unwesentlich von der in Pomposa unterscheidet, nämlich dadurch, dass bei der letzteren die Stengel mit zwei parallel laufenden Riefen versehen sind, also in gleicher Weise wie das Flechtband behandelt sind, während die venezianische Ranke des 11. und 12. Jahrhunderts einen glatten Stengel hat. Auch im Blattwerk finden sich Unterschiede. Eine grosse Ähnlichkeit besteht allerdings zwischen den durchbrochen gearbeiteten Tierscheiben in Pomposa und denen in Venedig, wie sie z. B. bei S. Silvestro und calle dei Proverbi erhalten sind.[2]) Doch ist es wohl wahrscheinlicher, dass man in Pomposa ein Werk venezianischen Stiles nachahmte, als umgekehrt. Jedenfalls wird man aus der Übereinstimmung gewisser ornamentaler Details nicht ohne weiteres auf die Thätigkeit des Mazulo in Venedig schliessen dürfen, und die Vermutung Cattaneo's, dass der Neubau von S. Marco (1063) einem griechischen Architekten übertragen wurde, der bald nach Beginn des Baues starb oder nach Byzanz zurückberufen und durch Mazulo ersetzt wurde, bedarf doch noch sehr einer Bestätigung. Die Werke in S. Marco, die Cattaneo dem Stil des Mazulo zuschreibt, Kapitäle, Gesimse, die vier Konsolen unter der Vierungskuppel u. a. m. sind auch unter einander so verschieden, dass man sie schwerlich alle der Werkstatt eines Meisters wird zuschreiben wollen.

Das charakteristischste ornamentale Element der venezianischen Plastik vom ausgehenden 11. Jahrhundert bis zum 13. Jahrhundert sind die Reliefplatten, die noch heute in grosser Zahl an den Häusern eingelassen sind, obwohl viele von ihnen in die Museen des Auslandes wanderten.[3]) Die Platten sind kreisrund oder länglich geformt, und im letzteren Falle im Rund- oder Eselsrückenbogen geschlossen. Die Ein-

[1]) Basilica di S. Marco, Text S. 174.

[2]) Basilica di S. Marco, Text S. 177, Fig. 31.

[3]) Abbildungen verschiedener venezianischer Zierplatten im Berliner Museum bei Bode und v. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche.

fassung besteht in der Regel aus einem Doppelzahnschnitt, seltener ist ein Blattrand, ein Zickzackmuster u. a. Fast ausschliesslich sind auf den Platten Tiere dargestellt, und ihre Auswahl und Anordnung weist auf eine enge Beziehung zu orientalischen Werken hin. Sehr oft sehen wir auf den Platten zwei Pfauen, die symmetrisch zu beiden Seiten einer Pflanze oder Säule aufgestellt, einander zugewandt sind. Bisweilen sind auch die Pfauen ein Rad schlagend von vorne dargestellt, wie bereits auf einer byzantinischen Platte des 10. Jahrhunderts in S. Marco. Eine häufig vorkommende Komposition sind zwei Vögel, die sich gegenüber stehen und mit den Hälsen verschlungen sind. Ein Vorbild hierfür bot eine byzantinische Brüstungsplatte, die von der Erneuerung von S. Marco im Jahr 976 stammt. Auch ausserhalb Venedigs ist gerade diese Komposition oft vertreten, beispielsweise in Treviso, Portogruaro, Verona, Ravenna (Dehli I, 47), Forlì und Mailand. Löwe und Greif sind gleichfalls oft vertreten, meist ein anderes Tier zerfleischend. Der Tierkampf, der überall in der romanischen Kunst verbreitet war, ist auch auf den venezianischen Platten ausserordentlich oft angebracht, meist in der Form eines Vogels, der ein Tier in den Krallen hält. Gleichfalls von einer byzantinischen Platte des 10. Jahrhunderts in S. Marco ist das Motiv eines Löwen übernommen, der mit einem Vogel ringt, auf der Fassade eines Hauses bei Ponte S. Tomà. Seltener als der Tierkampf ist der Kampf eines Menschen gegen ein Tier. Auf zwei runden Scheiben der Nordseite von S. Marco (Basilica di S. M., Taf. 39, 59) sind solche Kämpfe zwischen Menschen und einem Löwen, bez. einem Monstrum dargestellt.[1]) Centauren, die zu den verbreitetsten unter den in der mittelalterlichen Kunst wieder auflebenden antiken Fabelwesen gehören, sehen wir auf einer runden Scheibe an einem Haus im Corso Vittorio Emanuele und auf einer solchen des Museums von Padua. Eine merkwürdige Darstellung findet sich auf einer Platte an der Nordseite von S. Marco, nämlich vier Löwenleiber mit einem gemeinsamen Kopf (Taf. 44, 68). Ähnliche Platten am Pal. Dandolo am Canal grande. Auf dem Bodenmosaik von Otranto kommt dasselbe monströse Gebilde vor. Drei Löwenleiber mit einem Kopf auf einer Reliefplatte im christlichen Museum am Cimitero dei Tedeschi zu Rom

---

[1]) Von Cattaneo im Text S. 141 der Erneuerung vom Jahr 976 zugeschrieben. Nach meinem Dafürhalten sind die Platten wesentlich verschieden von den byzantinischen in S. Marco und später, d. h. sie gehören wohl dem 12. Jahrhundert an.

(häufiger sind zwei Löwenleiber mit einem gemeinsamen Kopf, besonders an Kapitälen, z. B. in S. Sofia zu Benevent und an lombardischen Werken). Das Motiv scheint von orientalischen Stoffmustern übernommen worden zu sein, es findet sich beispielsweise auf sassanidischen Geweben.[1]) Darstellungen menschlicher Figuren sind auf den Reliefscheiben viel seltener. Einen nackten Mann, der die Flöte bläst und auf einem Löwen reitet (Orpheus), sehen wir auf einer Platte der Nordseite von S. Marco (Taf. 39, 59). Ein nackter Löwenreiter auf einer Platte eines Hauses am Campo S. Polo.

Die venezianischen Zierplatten finden sich im gesamten Bereich der venezianischen Kunst, in Treviso, Portogruaro, Udine, Cividale, Ravenna, Ancona, Padua, Verona, Bologna (S. Francesco).

Zu keiner Zeit ist die Darstellung der Tiere so beliebt gewesen, als während der Epoche des entwickelten romanischen Stiles etwa vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum beginnenden 13. Jahrhundert. Das gilt nicht von Venedig allein, sondern von ganz Italien, ja vom romanischen Stil überhaupt. Ohne Zweifel waren es in Venedig Anregungen, die von der byzantinischen Kunst ausgingen, die der Entwicklung der Tierplastik förderlich waren. Die ornamentale Wirkung tritt hierbei durchaus in den Vordergrund, das Sinnbildliche wird zwar nicht eliminiert, aber weniger stark betont; es werden z. B. Pfauen, Löwen, Greife hauptsächlich ihrer dekorativen Wirkung wegen dargestellt. Die Auswahl der verschiedenen Tiergattungen ist nicht sehr gross, und monströse Tierbildungen kommen auf den venezianischen Platten nur äusserst selten vor. Hierin beruht ein wesentlicher Unterschied zu der Kunst im übrigen Norditalien und im Süden Italiens (Apulien). In diesen Gegenden herrscht die grösste Mannigfaltigkeit und phantastischste Form in der Tierbildung. Alle architektonischen Glieder, Portale, Gesimse, Kapitäle, Konsolen sind mit Tieren bevölkert, die hier nicht sowohl als reine Dekorationsstücke wirken sollen, als vielmehr teil nehmen an der weit ausgedehnten Symbolik in der Skulptur kirchlicher Baudenkmäler. Zwei Richtungen stehen sich in Italien gegenüber, die eine, die auf eine klare, rein dekorative Wirkung ausging — sie wird durch

---

[1]) Springer in Mitt. d. K. K. C. C. V. 1860. S. 67 ff. — Weiss, Kostümkunde, II, S. 63, Fig. 32, byzant. Gewebe des 11. Jahrhunderts. — Friedrich Fischbach, die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhundert. Wiesbaden, Selbstverlag. Taf. 7, vierleibiger Sonnenlöwe (4 Jahreszeiten?). Sassanid-Gewebe in Görz.

die venezianische Kunst vertreten — und die andere, die vielleicht von der nordischen (französischen) Kunst die Vorliebe für eine mitunter dunkle und absonderliche Symbolik übernahm.

Noch in einem anderen Punkt unterscheidet sich die dekorative Plastik Venedigs von der des übrigen Italiens: Tiere und Ranken sind nie in der bizarren Weise miteinander verschlungen, wie das sonst in der romanischen Kunst üblich war, der Sinn für eine — wenn man will — etwas nüchterne Klarheit im Ornament vermeidet die verworrenen Bildungen, die namentlich in der nordischen Kunst heimisch waren.

III. TEIL.

EINZELNE FIGURENRELIEFS. BYZANTINISCHE ORIGINALARBEITEN UND VENEZIANISCHE WERKE IM BYZANTINISCHEN STIL

PORPHYRRELIEFS. THRON GOTTES UND 12 LÄMMER. KÖNIG ALEXANDER. BYZANTINISCHER KAISER. RELIEFS IN TORCELLO MYTHOLOGISCHEN INHALTS. VICTORIA. HERAKLES. MADONNENRELIEFS. RELIEF ZWEIER HEILIGER. DEËSIS. ENGELDARSTELLUNGEN. CHRISTUS, EVANGELISTEN UND VERSCHIEDENE HEILIGE. SZENEN AUS DEM LEBEN CHRISTI IN TREVISO UND VERONA. RELIEF IM SANTUARIO. GEBURT CHRISTI UND CHRISTUS AM KREUZ. SPÄTERE VENEZIANISCHE WERKE UNTER BYZANTINISCHEM EINFLUSS.

Porphyrreliefs an der Aussenseite des Baptisteriums von S. Marco (Taf. 133, 191), zwei Paare sich umarmender, gerüsteter Männer.[1]) Alle Versuche, die vier Figuren mit bestimmten Personen in Verbindung zu bringen, sind bis jetzt gescheitert. Die Reliefs stammen aus nachkonstantinischer Zeit und schmückten ursprünglich die Basis einer Säule. Zwei sehr ähnliche Figurenpaare von zwei Porphyrsäulen in der vatikanischen Bibliothek hat d'Agincourt abgebildet.[2]) Die venezianischen Reliefs sind auf einem Elfenbeinkasten im Besitz von A. Barker kopiert.[3])

Der Thron Gottes und die zwölf Apostel, byzantinisches Relief an der Nordseite von S. Marco (Taf. 44, 68).[4]) In der Mitte des Reliefs steht der Thron Gottes mit einem Kreuz und einem Lamm in runder Scheibe. Auf beiden Seiten stehen je sechs Lämmer und ein Palmbaum mit der Beischrift *OI AΓIOI OΠOCTOΛOI O AMNOC.*

Der Thron Gottes kommt in der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst in verschiedenen Formen vor: als Thron mit dem Lamm doch ohne Apostel auf den Mosaiken von SS. Cosma e Damiano (Garr. IV. 253) und S. Prassede (Garr. IV. 286) zu Rom. Als Thron mit der Taube auf byzantinischen Werken, z. B. auf einem Mosaik der Markus-

---

[1]) Cicogna, Iscrizioni Veneziane 1824. Bd. I, S. 379, 383 ff. Zuletzt wurden die Reliefs von Strzygowski in den „Beiträgen zur Alten Geschichte", 2. Bd., Heft 1 (Leipzig, 1902) besprochen. Daselbst auch Litteraturangabe. Nach Str. sind die Reliefs in Egypten entstanden und haben möglicherweise eine symbolische Bedeutung. Den egyptischen Ursprung der Figurengruppen von S. Marco wird man kaum anzweifeln können, doch scheint mir der Versuch, diese Figuren mit der altegyptischen Kunst in Verbindung zu bringen, verfehlt. Vgl. auch Venturi, Storia I, Fig. 166, S. 436.

[2]) d'Agincourt, Storia dell'arte. Scult. Taf. 3, 17. Bessere Abbildungen bei Strzygowski a. a. O.

[3]) Die Übereinstimmung wurde bereits von Tikkanen bemerkt: Die Genesismosaiken in Venedig, Helsingfors 1889, S. 118.

[4]) de Rossi, Bull. di Arch. Crist. 1875, S. 144. — Basilica di S. Marco, Text S. 257 ff.

kirche (II, Taf. 6) und auf der Pala d'Oro.[1]) Mit Beziehung auf das jüngste Gericht als *H ETHMACHA* bezeichnet sehen wir den Thron Gottes mit der Taube und den Marterwerkzeugen auf den Mosaiken von Palermo (Cap. Palatina) und Monreale.[2]) Zwei Apostel in menschlicher Bildung umgeben den Gottesthron auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore (Garr. IV. 211), in der S. Zeno-Kapelle von S. Prassede (Garr. IV. 287) in Rom und auf denen des Baptisteriums der Arianer (Garr. IV. 241) in Ravenna.[3]) Der Thron mit dem Kreuz ohne Lamm oder Taube kommt ausser auf den beiden zuletzt genannten Werken viermal auf dem Kuppelmosaik des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna (Garr. IV. 277, 2) und auf dem Apsismosaik von S. Paolo f. l. m. in Rom vor. Eine Übereinstimmung mit dem venezianischen Relief ist bei keinem der genannten Werke zu verzeichnen. Auch die Gruppierung der als Lämmer dargestellten zwölf Apostel zu beiden Seiten des Thrones findet sich in der Weise nirgends wieder. Auf römischen Mosaiken sind die zwölf Apostel oft als Lämmer wiedergegeben, die in zwei Reihen zu je sechs hinter einander stehend sich einem in der Mitte befindlichen Lamm (Christus) zuwenden (Beispiele bieten das Apsismosaik der alten Peterskirche, ferner die Mosaiken in S. Cecilia, S. Prassede, S. Marco, SS. Cosma e Damiano, S. Maria in Trastevere). In S. Apollinare in Cl. zu Ravenna ist das Lamm in der Mitte durch ein Medaillon mit dem Brustbild Christi ersetzt. Auf südfranzösischen Altären sind Lämmer oder Tauben in gleicher Weise neben dem Monogramm Christi gestellt, z. B. auf einem Altar in St.-Germain-en-Laye aus Charmes, der dem 5. Jahrhundert angehört.[4]) Die Bezeichnung als Apostel fehlt meines Wissens überall, und war ja auch überflüssig, da die Zwölfzahl der Lämmer und ihre Zusammenstellung mit dem Lamm Christi deutlich genug für die Beziehung auf die zwölf Apostel sprechen.

[1]) So auch in S. Prisco zu Capua Vetere (Garr. 257, 2).

[2]) Auf einer Freske in Soleto ist die „ἑτοιμασία τοῦ θρόνου" in ähnlicher Weise dargestellt, nur fehlt hier die Taube (s. Diehl. L'art byzantin. S. 104). Zwei byzantinische Buchdeckel im Tesoro von S. Marco haben dieselbe Darstellung der ἑτοιμασία (Pasini, Il Tesoro di S. Marco, Taf. 12, No. 14 und Taf. 13, No. 15), die in der byzantinischen Kunst überhaupt oft vorkommt.

[3]) Auf einem Mosaik über dem Triumphbogen in Grotta Ferrata der Thron Gottes mit dem Lamm und die zwölf Apostel.

[4]) de Rossi, Bull. 1875, S. 143: „Gli agnelli e le colombe rappresantano la chiesa dei fedeli di Cristo peregrinante in terra e beata in cielo: chiesa fondata dagli apostoli, e perciò dal loro duodenario collegio principalmente rappresentata".

Die beiden Palmen auf dem venezianischen Relief sollen in ähnlicher Weise, wie auf einem Sarkophag im Kreuzgang des Santo zu Padua, das Paradies andeuten.[1])

De Rossi nimmt für das venezianische Relief das 7. Jahrhundert als Entstehungszeit an. Das Kreuz mit doppeltem Kreuzarm auf dem Relief lässt sich zuerst auf Münzen Justinians II (685—698 u. 705—711) nachweisen.[2]) Der Vergleich mit verwandten Darstellungen hat zu keinem bestimmten Ergebnis geführt, jedenfalls dürfte das Relief der ausgehenden altchristlichen Zeit angehören, und eine Datierung um 700 kommt wohl der Wahrheit am nächsten.

König Alexander im Greifenwagen (Taf. 42, 64)[3]), Relief an der Nordseite von S. Marco. Der König in reicher orientalischer Tracht in Frontalansicht hält in beiden erhobenen Händen zwei Stangen, an denen Tiere als Lockspeise für die Greife befestigt sind. Die Greife wenden sich mit erhobenen Vorderfüssen nach den Tieren auf den Stangen um, und sind im Begriff sich in die Lüfte zu erheben. Die Vorderseite des Wagens ist muschelförmig gebildet. Die zwei Räder, perspektivisch unrichtig gezeichnet, sind mit der Breitseite nach vorn gerichtet.

In der mittelalterlichen Kunst verkörpert König Alexander das vermessene Streben des Menschen, sich über die Gottheit zu erheben, und wurde um dieser Bedeutung willen auch in die kirchliche Skulptur eingeführt.[4]) Auf dem an merkwürdigen Darstellungen so reichen Bodenmosaik des Domes von Otranto vom Jahr 1115 ist u. a. auch Alexander im Greifenwagen vertreten. Auf einem Kapitäl im Mittelschiff des Domes von Bitonto ist König Alexander zweimal dargestellt. Auf einer dieser Darstellungen ist eine Stange mit der Lockspeise und auch der eine Greif nach unten gerichtet. Am Dom von Borgo S. Donnino ist ein

---

[1]) Auf diesem Sarkophag steht in der Mitte das Lamm auf dem mystischen Berg, aus dem die Paradiesflüsse hervorquellen. Das Monogramm Christi im Nimbus weist auf die Bedeutung des Lammes hin. R. u. l. zwei Lämmer mit Kreuzen auf dem Rücken, wohl die Apostelfürsten vorstellend, und endlich zwei Palmbäume. Vgl. Goldschmidt, Der Albanipsalter, Berlin 1895, S. 59.

[2]) Kraus in Real-Encyklopädie II, S. 445.

[3]) Annales Archéologiques XXV. (1865) M. Abb. (Durand). — Bayet, L'art byzantin., Fig. 61. — Basilica di S. Marco, Text S. 254 ff. — Venturi, Storia II, S. 526 ff.

[4]) Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 71 f. Daselbst werden einige Beispiele von Alexanderdarstellungen aufgezählt (Münster in Basel, Freiburger Dom, Portal in Remagen, Elfenbeinkasten im Darmstädter Museum). Vgl. auch Cahier, Nouv. Mélanges d'Archéologie, I. S. 165 ff. Bas-reliefs mystérieux. M. Abbildungen.

Relief mit König Alexander im Greifenwagen, das dem venezianischen in der Komposition sehr ähnlich ist, angebracht (12. Jahrhundert).[1]) — Sicherlich gab der Orient die Anregung zur Darstellung der Alexandersage, und das venezianische Relief ist ohne Frage orientalischen Ursprungs. Auf orientalischen Stoffen, z. B. auf einem sassanidischen Gewebe in Brüssel,[2]) ist der Zug Alexanders durch die Lüfte gleichfalls angebracht. Die merkwürdige Form des Wagens, in dem der König Alexander in die Lüfte getragen wird, erinnert an den Wagen des Helios im Chludoffpsalter aus dem 9. Jahrhundert und im Londoner Psalter von 1066.[3])

Vermutungsweise möchte ich als Zeit der Entstehung das 10. oder 11. Jahrhundert für das Relief von S. Marco annehmen. Es ist die Zeit, aus der die grosse Zahl der antikisierenden Elfenbeinkästen stammt mit Szenen aus der griechischen Mythologie, auf die wir bei Besprechung der Reliefs von Torcello noch zurückkommen werden.

Relief eines byzantinischen Kaisers auf dem Campo Angaran in Venedig aus dem 11. oder 12. Jahrhundert.[4]) Dieses Relief ist eine byzantinische Originalarbeit und wurde vielleicht nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 nach Venedig gebracht. Die reiche byzantinische Hoftracht, wie sie der Kaiser auf dem Relief trägt, wurde im Mittelalter in Italien namentlich als Tracht für die Erzengel vielfach angenommen.

Zwei Figurenreliefs im Dom und Museum von Torcello. Das eine Relief ist in den Treppenaufgang zur Domkanzel vermauert, ein zugehöriges Fragment ist jetzt im Museum aufgestellt. Die Darstellung ist folgende: In der Mitte ein Jüngling auf Flügelrädern,[5]) nur mit einem

[1]) Im Textband der Basilica di S. Marco, sculture simboliche S. 245 ff. wird eine Darstellung des Königs Alexanders auf einem Kapitäl des Domes von Parma und eine andere in S. Michele zu Pavia erwähnt, was auf einem Irrtum beruht. S. Dartein Étude sur l'architecture lombarde S. 248, Taf. 100. Hier ist ein nackter Mann zwischen zwei Drachen dargestellt, aber nicht Alexander.

[2]) Eine Kopie befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum. Vgl. auch Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, S. 41. In der Cap. Palatina zu Palermo eine Darstellung Alexanders, der von einem Adler in die Lüfte entführt wird. Abb. Russ. Altertümer V, S. 17.

[3]) Tikkanen, Die Psalterillustration, I, S. 25, Fig. 25 u. 26.

[4]) Byz. Zeitschr. 2. Jhg. 1893. S. 192 f. (daselbst Abbildung). — Nuovo Arch. Ven. VI, 1893. — Venturi, Storia II, S. 540, Anm. 1.

[5]) Ein Jüngling auf Rädern als ὁ βίος (das Leben) bezeichnet auf einer griechischen Miniatur, vgl. d'Agincourt, pitt. Taf. 52 Opere di S. Giovanni Climaco (Ms. graec. Vatic. 394).

kurzen Schurz bekleidet, in der Linken ein Messer, in der Rechten eine Wage haltend, eilt nach links. Ein zweiter Jüngling links neben ihm legt die Hand auf das Haupt des vorigen. Auf der anderen Seite steht ein bärtiger Mann, die Rechte nachdenklich unter das Kinn gestützt, mit der Linken greift er nach dem enteilenden Jüngling auf den Flügelrädern. Rechts neben ihm steht mit gesenktem Haupt und von der Mittelgruppe abgewendet eine trauernde Frauengestalt. Links ihr entsprechend stand eine andere weibliche Figur mit einem Palmzweig in der Linken und einem Kranz in der Rechten, den sie im Begriffe steht dem neben ihr stehenden Jüngling aufs Haupt zu setzen. Die Zugehörigkeit dieser weiblichen Figur wurde von Cattaneo zuerst erkannt und mit dem übrigen Relief zusammen abgebildet.[1]) Die Darstellung hat mancherlei Interpretationen erfahren, die wir hier übergehen können. Am ausführlichsten bespricht sie Cattaneo, der in dem geflügelten Jüngling eine Personifikation der Zeit sieht. In der archäologischen Litteratur ist die richtige Deutung der Darstellung als günstiger Augenblick (καιρὸς), der an dem einen vorbeifliehet, und vom anderen am Schopf ergriffen wird, wofür ihn die Siegesgöttin krönt, während auf der anderen Seite die Reue traurig das Haupt senkt, bereits seit langem gefunden worden. Das andere Relief im Museum von Torcello stellt einen nackten bärtigen Mann (Ixion) dar, der auf ein Rad geflochten ist. Zu beiden Seiten stehen je eine weibliche Figur, die beide eine Hand erhoben haben, in der anderen halten sie Fackeln. Die eine hat ihre Fackel geschultert, die andere senkt sie zu Boden.

Beide Reliefs gehören ohne Zweifel derselben Schule an. Cattaneo setzt das Kairosrelief — das zweite war ihm noch unbekannt — in das Jahr 1008.[2]) Die ornamentale Umrahmung ist indessen doch etwas von den oben besprochenen Platten von 1008 am Ambo und an den Chorschranken des Domes von Torcello unterschieden, die Maschen des Flechtwerks sind nämlich bei den Figurenreliefs nicht mit dem Bohrer bearbeitet, und das Flechtwerk liegt flacher auf. Die Reliefs

[1]) Cattaneo, L'architecture, S. 310 f., Fig. 166. — Basilica di S. Marco, S. 144. — Serta Harteliana, Wien 1896, S. 279 ff., Rob. v. Schneider über das Kairosrelief in Torcello mit Abbild. und Litteraturangabe. — Venturi, Le Gallerie italiane, Rom 1897, S. 265. Derselbe, Storia I, S. 522 ff. Gipsabguss im Berliner Museum. Höhe der Figuren ca. 45 cm.

[2]) Cattaneo a. a. O. S. 311. „Mais ces figures respirent tout à fait le génie des artistes grecs, restaurateurs de Saint-Marc et du Dome." — Graeven, Ein Reliquienkästchen aus Pirano, S. 12, hält die Entstehung der beiden Reliefs an Ort und Stelle für möglich.

müssen also nicht unbedingt mit der Erneuerung des Domes im beginnenden 11. Jahrhundert und mit jenen Platten in Zusammenhang gebracht werden. Jedenfalls gehören sie derselben Geschmacksrichtung an, der die zahlreichen Kästen aus Knochen und Elfenbein mit mythologischen Szenen ihre Entstehung verdanken. Solange die Datierung eben jener Kästchen noch so ungewiss ist, wie bisher, wird man kaum hoffen dürfen, die Reliefs von Torcello zeitlich sicher bestimmen zu können.[1]) Mir scheinen die Reliefs sicher nicht in Venedig, sondern im Orient, vielleicht in Konstantinopel entstanden zu sein, und zwar im Mittelalter (10.—11. Jahrhundert), nicht in spätantiker Zeit.[2])

Relief der Victoria (Taf. 10, 14) an der Nordseite von S. Marco. Eine weibliche Figur mit langem Haar und einer Krone auf dem Haupt hält in der erhobenen Rechten einen Kranz, in der Linken einen Blütenzweig, neben ihr steht ein Baum. Die Haltung ist ähnlich wie die der Siegesgöttin auf der Platte von Torcello, nur im Gegensinn. Haar- und Gewandbehandlung der Victoria von S. Marco sprechen aber für eine spätere Entstehung, als die der Platten von Torcello, sie gehört schon dem 12. Jahrhundert an.[3])

Zwei Reliefs mit Darstellungen aus der Heraklessage an der Westfassade von S. Marco. Das eine Relief (Taf. 53, 83) stellt Herakles mit dem erymanthischen Eber auf dem Rücken dar. Eurystheus hat sich in ein Fass verkrochen und hebt flehend die Hände empor. Auf dem anderen (Taf. 109, 157) trägt Herakles einen Hirsch auf den Schultern, ein Drache windet sich ihm zu Füssen.[4]) Das Relief mit

---

[1]) Vgl. Graeven im Jhb. d. k. Preuss. Kunsts., XVIII, S. 3ff. Graeven hält die Kästchen für mittelalterlich, Venturi für spätantik, 4.—5. Jahrhundert.

[2]) Für die Entstehung der Kästchen in Byzanz hat A. Furtwängler in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften in München, 1902, Heft IV einen neuen Beweis erbracht (A. Furtwängler, Der Herakles des Lysipp in Konstantinopel). Auch Furtwängler hält die Kästchen nicht für antik.

[3]) Basilica di S. Marco, Text S. 141. 10. Jahrhundert.

[4]) Die Reliefs galten in der älteren Litteratur für römische Arbeiten: Selvatico, Sull' Architettura etc. 2 cap. — Derselbe, Guida di Venezia, S. 6. — Mothes, Baukunst, S. 84. — Basilica di S. Marco, Sculture Simboliche, S. 259 f.: Das Relief mit dem Eber römisch aus dem 3. Jahrhundert, das andere venezianische Kopie des 13. Jahrhunderts. — Ebenso Robertson, The Bible of S. Mark, London 1898, S. 46. — Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig. S. 98, hält das linke Relief, Herakles mit dem Eber, ebenfalls für antik, das andere für eine spätmittelalterliche Imitation. — Rob. v. Schneider nimmt den mittelalterlichen Ursprung für beide Reliefs an. Serta Harteliana a. a. O. Ihm folgt Graeven, ein Reliquienkästchen aus Pirano, S. 12. Ein mittelalterliches Relief mit einer Heraklesdarstellung auch im Museum von Ravenna (Phot. Ricci 470). Zuletzt besprochen von Venturi, Storia II, S. 519ff. Fig. 365 u. 368.

dem erymanthischen Eber ist bei weitem besser als das zweite gearbeitet, sodass es lange Zeit für ein antikes Werk galt. Wahrscheinlich haben wir es hier mit einem griechischen Künstler zu thun, der in derselben antikisierenden Richtung thätig war, wie die Verfertiger der Torcellaner Platten und der erwähnten Kästchen, die meist mit Darstellungen der Thaten des Herakles geschmückt sind.

Das zweite Relief, Herakles mit dem Hirsch, bei dem die Beziehung auf Herakles nicht einmal ganz sicher ist, ist eine venezianische Arbeit. Manches erinnert daran an die beiden Prophetenportale der Westfassade von S. Marco, namentlich in der Haarbehandlung, sodass man eine ungefähr gleiche Zeit der Entstehung, d. h. das 13. Jahrhundert annehmen möchte.[1])

Zwei Beispiele aus der monumentalen Plastik Italiens mit Heraklesdarstellungen sollen hier noch genannt werden: Ein männlicher Kopf mit Löwenhaube unter den verschiedenen Reliefs an der Aussenwand des Baptisteriums von Parma, und ein Herakles, der einen Löwen am Schwanz emporhebt, am rechten Seitenportal des Domes von Borgo S. Donnino (beide aus dem Ende des 12. Jahrhunderts).

Herakles verkörpert das gute Prinzip, das im Kampfe mit dem Bösen siegt, er gehört also in den weiten Kreis symbolischer Darstellungen, die im Innern, hauptsächlich aber am Äusseren der mittelalterlichen Kirchen, an Portalen, Gesimsen u. s. w. angebracht waren, und in verschiedenen Variationen immer wieder das eine Thema, den Kampf des Bösen gegen das Gute oder des Glaubens gegen den Unglauben behandeln. Im gleichen Sinn, aber viel häufiger als Herakles wird Simson im Kampf mit dem Löwen an Kirchenportalen u. a. dargestellt. Ob man in Venedig an diese symbolische Bedeutung des Herakles gedacht hat, oder die Reliefs mehr willkürlich wie so viele andere an der Fassade von S. Marco anbrachte, bleibt dahingestellt.

Reliefs mit Darstellungen der Gottesmutter.[2])

Maria in Orantenstellung von vorn gesehen hat den Blick geradeaus gerichtet, die Arme sind seitlich oder vor der Brust erhoben, die Handflächen nach aussen gekehrt. Das eine Bein ist gewöhnlich leicht ge-

[1]) Die gleiche Ansicht von Venturi geteilt a. a. O. S. 521 f.

[2]) Vgl. Archaeologische Ehrengabe der Röm. Quartalschrift, S. 397 ff. Strzygowski, Die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst.

bogen und etwas zur Seite gesetzt. Die Kleidung besteht aus einem langen, unter der Brust gegürtetem Gewand mit eng anliegenden Ärmeln und einem Mantel, der das Haupt bedeckt und nur die Stirn und das Gesicht freilässt. Nach hinten fällt der Mantel lang herab, vorn bedeckt er nur die Brust. Wie fast alle Darstellungen der Maria orans, so sind auch die auf den venezianischen Reliefs durch die Beischrift $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$ gekennzeichnet. In S. Marco befinden sich sechs solcher Marienreliefs, die alle denselben Typus wiedergeben. Sie verteilen sich, wie folgt: Relief an der Westfront aussen als Pendant zum Relief des Erzengels Gabriel (Taf. 56, 88), an der westlichen Aussenwand der Kapelle dei Mascoli (moderne Kopie, Taf. 16, 24, Rohault de Fleury, Ste. Vierge II, Taf. 106 bis), im linken Seitenschiff (vergoldet), an einem Pfeiler im linken Querschiff (Taf. 253, N. 3), neben dem Eingang zur Kapelle S. Isidor (Taf. 258, N. 11), und endlich im rechten Seitenschiff an der Westwand über dem Portal (Taf. 240, M. 11). Die Art der Behandlung erinnert an Elfenbeinschnitzwerke, die möglicherweise als Vorlage dienten, oder die Reliefs wurden von Künstlern gefertigt, deren gewöhnliches Arbeitsmaterial in Elfenbein bestand, und die unwillkürlich den Stil der Kleinkunst auf die monumentale Plastik übertrugen. Die Gleichartigkeit aller Reliefs lässt darauf schliessen, dass sie auf einen gemeinsamen Urtypus zurückgehen, vielleicht auf ein Madonnenbild, das besondere Verehrung genoss. In Venedig selbst befindet sich noch ein Marienrelief vom selben Typus in der Kirche S. Giovanni Crisostomo, es ist eine späte und geringe venezianische Nachbildung.

Den Reliefs von S. Marco gleicht die Maria orans in S. Maria in porto zu Ravenna, die angeblich um 1100 auf wunderbare Weise von Konstantinopel nach Italien gebracht worden sein soll.[1]) Ähnlich auch die Maria orans in S. Maria in piazza zu Ancona (Roh. de Fleury, Ste. Vierge II, Taf. 112) und in S. Paolo a ripa d'Arno zu Pisa (Roh. de Fleury a. a. O. II, Taf. 112). Im Orient sind noch verschiedene Marienreliefs gleichen Stiles erhalten in Athen,[2]) Saloniki,[3]) Chalkis.[4]) Die Skulpturen des westlichen und nördlichen Portals am Baptisterium

---

[1]) Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient, Paris 1879, S. 106. — Abbild. Bayet L'Art, byzantin Fig. 60.

[2]) Bayet, L'Art byzantin, S. 82. — Derselbe, Recherches etc., S. 108.

[3]) Strzygowski, Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος. Athen 1889. S. 726.

[4]) Strzygowski, Δελτίον a. a. O. S. 711 ff. πίναξ ϛ'. — Byz. Z. I, 1892. S. 575 ff.

von Pisa, die aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen, geben die Maria zweimal als Orantin wieder.[1]) Auch in der Mosaik- und Freskomalerei finden sich Beispiele für die stehende Maria orans, z. B. in S. Marco auf einem Mosaik im linken (nördlichen) Seitenschiff (Mosaici, Taf. 2. — Rohault de Fl. a. a. O. II, Taf. 106), im Dom von Murano, in der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna (Roh. de Fl. a. a. O. II, Taf. 109), in der Apsis des Domes von Cefalù (12. Jahrhundert), wo Maria zwischen den vier Erzengeln steht, am Eingangsportal der Kirche von Nicäa,[2]) etwa aus dem 11. Jahrhundert. Aus derselben Zeit auch die Darstellung auf der Pala d'Oro in S. Marco. Unter den Fresken der Badia bei Majori,[3]) der Krypta des Domes von Anagni und auf einem Tafelbild in Bisceglie[4]) erscheint ebenfalls Maria als Orantin, Halbfiguren der Maria orans zwischen zwei Engeln in S. Angelo in Formis, S. Francesco von Assisi[5]) (Roh. de Fl. Ste. Vierge II. Taf. 112) u. s. w.

Es entsteht nun die Frage, ob die Reliefs von S. Marco byzantinische Originalarbeiten oder venezianische Kopien sind. Das Vorkommen ähnlicher Reliefs im Orient selbst und an solchen Orten, die mit dem Orient in engen Beziehungen standen (Ravenna, Ancona), sprechen dafür, dass die Reliefs im Orient ausgeführt wurden oder wenigstens von byzantinischen Künstlern, die in Italien vielfach beschäftigt waren. Jedenfalls war die Idee, die Gottesmutter in dieser Weise (als Fürbitterin)[6]) wiederzugeben, byzantinisch. Der Zeit nach dürfte keins der Reliefs älter sein als das 12. Jahrhundert. Der Gewandstil

---

[1]) An einem Kapitäl des Domes von Parma ist Maria thronend in Orantenstellung zwischen zwei Engeln dargestellt. Das Sitzen bei einer Orantin kommt wohl nur ganz selten vor. Auf byzantinischen Münzen ist Maria ebenfalls als Orans dargestellt. Eine Münze Leos VI (886—912) und Michaels VII Ducas (1071—1078) hat Sabatier veröffentlicht: Description gén. des monnaies byz. Taf. 45, 11 u. 51, 6. Vgl. auch Garr. VI. 482, 13—14a—14b.

[2]) Diehl, Mosaïques byzantines de Nicée, Byz. Z. I. (1892). S. 74 ff. — Archäologische Ehrengabe a. a. O. Taf. 13a.

[3]) Salazaro, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal 4 al 13 secolo, Napoli 1871, I, Taf. 5.

[4]) Diehl, L'art byzantin, Abbild. S. 121.

[5]) Die Gottesmutter als Orantin zwischen Engeln erscheint oft auf den Malereien der Athoskirchen. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 271 ff. Ebenda, Taf. 16.

[6]) Vgl. Archäologische Ehrengabe, S. 403.

ist flüssiger, die Figuren nicht mehr so übertrieben lang, als im 11. Jahrhundert.

Maria orans kommt auch in Verbindung mit Christus vor, der als Kopf oder Brustbild mitten auf der Brust der Mutter angebracht ist. Ein Relief in der Kirche S. Maria Mater Domini[1]) (Abbild. 4) zeigt Maria in derselben Haltung und Gewandung, wie auf den vorher erwähnten Reliefs in S. Marco. Auf der Brust trägt sie ein rundes Medaillon mit dem Brustbild Christi, der die Rechte zum Segen erhebt und in der Linken eine Rolle hält. Ähnlich ist das Relief der Abbazzia della Misericordia mit dem Brustbild der Maria und der lateinischen Beischrift Mat. DĪ.[2]) Auf Münzen kommt dieser Typus unter Johann Zimisces (969—975)[3]) und Alexis Comnenus (1081—1118)[4]) vor. Auf einem byzantinischen Medaillon aus Speckstein im Museum von Neapel findet sich die gleiche Darstellung.[5]) Beide venezianische Reliefs gehören wohl dem 12. Jahrhundert an.

Auf zwei Reliefs von S. Marco trägt die Madonna das Kind, das die Rechte zum Segen erhoben hat, auf dem Arm. Das eine Relief befindet sich an einem Pfeiler im nördlichen Querschiff (Taf. 259, N. 12. 13). Es ist die beste derartige Arbeit in S. Marco und gehört offenbar einer späteren Zeit an, als die übrigen Madonnenreliefs. Wahrscheinlich wurde es im 13. Jahrhundert von einem venezianischen Künstler hergestellt, der den strengen byzantinischen Typus umformte, so hat z. B. Christus die Linke auf die rechte Hand der Mutter gelegt, während er sonst eine Rolle zu tragen pflegt. Dass sich Mutter und Kind ansehen, deutet auf eine jüngere Entstehungszeit hin, die solche rein menschlichen Züge in die Madonnendarstellung zu bringen liebte.

---

[1]) Erwähnt von Gius. Bianchini, La chiesa di S. Maria Mater Domini, Venezia 1893.

[2]) Das hochverehrte Bild der Madonna in der Cap. della Madonna, das nach Eroberung Konstantinopels (1204) nach Venedig gebracht wurde, hat denselben Typus. Pasini, Tesoro, Taf. 22 u. 22 A. — Giov. Veludo, Imagine della Madonna di S. Marco. Venezia 1887.

[3]) Saulcy, Essay de classification des suites monétaires, Metz 1836. Taf. 22, 1.

[4]) Sabatier a. a. O. Taf. 52, 8.

[5]) Vgl. auch Garr. VI. 479, 4 und die Mosaiken über dem Eingang zur Kapelle S. Zeno in S. Prassede zu Rom (9. Jahrhundert. Garr. IV. 287, 1). Ferner Brockhaus, Athosklöster, S. 109, wo andere Beispiele dieses Madonnentypus (der „Platytera", ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν) angeführt sind.

Das andere Relief in der Cap. del Sacramento (Taf. 299, U. 6) ist eine geringere Arbeit. Die Stellung der Madonna ist ähnlich, wie auf dem vorigen.

Abbild. 4. Venedig, S. Maria Mater Domini.

In S. Giovanni in Bragora ist über der Thür zur Sakristei ein Madonnenrelief eingelassen, auf dem die Mutter mit beiden Händen das

Kind hält, das mit der Rechten segnet und in der Linken ein Buch hat. Zwei verschlungene Säulenpaare tragen einen mit Blattreihe verzierten Rundbogen und rahmen das Relief, eine venezianische Arbeit des 13. Jahrhunderts, ein.

Die Vorbilder zu diesen Reliefs sind wahrscheinlich in byzantinischen Elfenbeinskulpturen[1]) zu suchen, die meist dem 11. und 12. Jahrhundert angehören. Auf Münzen des Romanos IV Diogenes (1067 bis 1071. — Sabatier Taf. 50, 14) scheint die stehende Madonna mit Kind zuerst vorzukommen, auf solchen des 12. und 13. Jahrhunderts ist sie dann ziemlich häufig.

Auch von der Malerei wurde dieser Typus aufgenommen, wie die Mosaiken von Torcello und in der Cap. Zen beweisen. Die „Panaghia" nahm gewöhnlich die Rundung der Apsis ein.[2])

Die thronende Madonna mit dem Kind auf dem Schoss ist gleichfalls durch zwei Reliefs in S. Marco vertreten, von denen das eine in der Cap. Zen[3]) (Taf. 213, J. 5), das andere in der Cap. della Madonna sich befindet (Taf. 279, P. 2).

Auf dem ersteren ist die Madonna als ἡ ἀνίκητος, die Unbesiegbare, bezeichnet. Bemerkenswert ist es, wie der feierlich ernste Typus der thronenden Madonna, der namentlich im 11. und 12. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst gebräuchlich war, hier bereits umgewandelt erscheint. Das Kind sitzt nicht mehr segnend auf dem Schoss der Maria in starrer Vorderansicht, sondern hat sich lebhaft erhoben und schlingt die Arme um den Hals der Mutter, die sich ihm freundlich zuneigt.[4]) Die beiden Halbfiguren von Engeln, die über der Thronlehne

---

[1]) Vgl. z. B. Schlumberger, L'Epopée byzantine à la fin du dixième siècle, Paris 1896. Elfenbeinskulpturen der bischöflichen Museen in Utrecht und Lüttich. Ferner Graeven, Elfenbeinwerke aus England, Serie I, No. 60 (South Kensington Museum). Derselbe, Elfenbeinwerke, Italien, No. 68 (Sammlg. Stroganoff). — Rohault de Fl., Ste. Vierge II, Taf. 101. Rom, Pal. Barberini u. a.

[2]) Brockhaus a. a. O. S. 271 ff.

[3]) Rohault de Fl., Ste. Vierge II, 98, Taf. 106.

[4]) Aus der Inschrift des Reliefs (mitgeteilt von Pasini, Guide de la Basilique St. Marc, S. 238) geht hervor, dass es zum Andenken an die Vollendung eines Aquäduktes durch Michael gefertigt wurde (Michael Palaeologos 1261—1283). — Ein gemaltes und emailliertes byzantinisches Madonnenbild aus dem Kloster Khopi, Migrelien, angeblich dem 10. oder 11. Jahrhundert angehörend, teilt Schlumberger mit, l'Epopée u. s. w. S. 133. Auf diesem Bild umarmt Christus die Maria. Es würde

sichtbar sind und die emporgehobenen Hände mit dem Gewand bedeckt haben, kommen in der byzantinischen Kunst seit dem 11. Jahrhundert sehr oft vor.

Auf dem zweiten Relief[1]) sitzt das Kind auf dem rechten Arm der Mutter und hält in der Linken eine Rolle, während die Rechte zum Segen erhoben ist. Der strenge byzantinische Typus ist also noch nicht aufgegeben, doch in sofern modifiziert, als Christus nicht mitten auf dem Schoss der Maria in voller Vorderansicht sitzt, sondern auf ihrem rechten Arm. Haltung und Gewandung der Madonna sind ähnlich dem vorigen Relief, so dass beide Werke ungefähr derselben Zeit angehören werden.

Die Madonna del bacio (Taf. 235, M. 4) lässt sich kaum noch beurteilen, da die Formen durch die häufigen Berührungen bereits völlig verwischt sind. Das Kind hat auch hier die Rolle und segnet mit der Rechten.

Auf byzantinischen Münzen sind Darstellungen der thronenden Madonna sehr zahlreich während des 12. Jahrhunderts und erhalten sich auch bis in's 13. Jahrhundert hinein.

Relief zweier Heiliger unter Rundbogen in der Cap. della Madonna (Taf. 279, P. 3). Drei schrägkannelierte Säulen tragen auf Akanthuskapitälen zwei mit Blattreihen verzierte Rundbogen. Darunter stehen zwei männliche bartlose Heilige mit Rollen in der Linken. Der linke Heilige hält einen Schreibgriffel in der Rechten. Über dem Bogen sind die Brustbilder einer weiblichen Heiligen mit Kreuz zwischen zwei männlichen Heiligen in gleicher Haltung wie die beiden unten stehenden angebracht. Das Blattwerk an den Kapitälen und Rundbogen deuten auf das 11. Jahrhundert, dem ich das Relief zuschreiben möchte.

Christus segnend zwischen Maria und Johannes (Taf. 239, M. 10), Relief im südlichen Seitenschiff von S. Marco (Abbild. 5). Die Darstellung der δέησις (Christus umgeben von Maria und Johannes, die in Anbetung dem Herrn sich zuwenden) kommt in der byzantinischen Kunst des

das, wenn die Datierung richtig ist, ein sehr frühes Beispiel sein für die zärtliche Umarmung von Mutter und Kind. Für die Veränderung in der Madonnendarstellung vgl. auch M. G. Zimmermann, Giotto, I, Leipzig 1899, S. 185 ff., und Strzygowski, Cimabue und Rom, Wien 1888.

[1]) Basilica di S. Marco. Text S. 141. Angebl. 10. Jahrhundert.

10. bis 12. Jahrhunderts und besonders in der Elfenbeinschnitzerei sehr oft vor, so dass man namentlich auch der technischen Behandlung wegen an eine Vorlage der Kleinkunst erinnert wird. Das Relief, wohl eine venezianische Arbeit, gehört wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert an, für welche Zeit mir auch die Behandlung der Ranken am besten zu passen scheint. Eine Darstellung der Deësis auch auf der mittleren Bronzethür von S. Marco vom Jahre 1115. (Basilica di S. Marco I, Taf. 7.) Zwischen Maria und Christus stehen die beiden Erzengel Michael und

Abbild. 5 S. Marco. Deisisrelief.

Gabriel (Taf. 79*, 126*). Unter den Reliefplatten über den Säulen an der äusseren Nordseite von S. Marco befindet sich auch eine mit dem bartlosen Brustbild Christi, der die Rechte segnend erhebt, in der Linken eine Rolle hält, Maria und Johannes strecken ihm die Hände anbetend entgegen (Taf. 9, 13). Für die monumentale Plastik bietet das Tympanon von S. Andrea in Barletta ein Beispiel der Deësis (12. Jahrhundert). Neben Maria und Johannes kniet je ein Engel mit Räuchergefäss.[1])

[1]) Eine Grabplatte vom Jahre 1195 im Dom von Messina enthält in ganz flachem Relief in der Mitte den thronenden und segnenden Christus, auf den Seiten Maria und einen hl. Bischof in der Haltung wie oben. Auf dem Mosaik über dem

Relief eines Engels, Cap. Zen (Abbild. 6). Der Engel ist mit einem langen Untergewand und Mantel bekleidet, im Haar trägt er eine Binde. Die Rechte hält einen langen Stab (Narthex), die Linke einen Globus

Abbild. 6. S. Marco, Cap. Zeno.

mit Kreuz, an den Füssen sind Sandalen befestigt. Er hat den Nimbus und lange Flügel. Ähnlich ist das Relief eines Engels, das in die nörd-

westlichen Haupteingang von S. Marco der thronende Christus zwischen Maria und Markus in derselben Stellung (Basilica di S. Marco II, Taf. 3). Über dem Haupteingang der Kirche in Grotta Ferrata eine Darstellung der Deësis mit griechischen Beischriften aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts. Abb. Clausse, Basiliques et Mosaïques chrétiennes, I Paris 1893, S. 425.

liche Aussenwand von S. Marco eingelassen ist (Taf. 1, 2), und ein anderes an der Südwand ebenda (Taf. 114, 166). Alle drei Reliefs sind wohl venezianische Arbeiten des 13. Jahrhunderts, doch lassen sich diese Engelfiguren auf einen frühbyzantinischen Typus zurückführen. Auf den Mosaiken von S. Apollinare N. und S. Vitale in Ravenna erscheinen die Engel in derselben Tracht mit dem langen Stab. Auf der bekannten Londoner Elfenbeintafel[1]) trägt der Engel auch den Globus, und ebenso auf einem Mosaik der Sophienkirche in Konstantinopel (Salzenberg Taf. 21) und auf dem Muraneser Elfenbeindeckel in Ravenna (Garr. VI. 456). Auf einem Relief der Westfront von S. Marco ist der Engel Gabriel (durch latein. Beischrift „Angelus Gabriel" bezeichnet) dargestellt (Taf. 103, 147) mit denselben Attributen, wie vorhin, doch ist die Tracht anders: Kurzer, um die Taille gegürteter Rock und Mantel, der über die Brust zusammengeknöpft ist und nach hinten über den Rücken bis unter die Kniee fällt (13. Jahrhundert?).

Erzengel Michael (?), Relief der Nordseite von S. Marco (Taf. 1, 1). Der Engel ist gepanzert und trägt einen langen Mantel wie Gabriel auf dem vorigen Relief. In der Rechten hält er ein Schwert erhoben, die Linke hält die Scheide. Ganz ähnlich ist die Haltung eines Engels in der Josuarolle der Vaticana,[2]) so dass man auch bei diesem venezianischen Relief das Zurückgreifen auf Vorbilder altbyzantinischer Zeit beobachten kann. Ein silbernes Bild des Erzengels Michael, in der Stellung dem venezianischen Relief völlig gleichend, wird im Kloster Dschumati im Kaukasus anfbewahrt (angebl. 10. Jahrhundert).[3]) Zwei Engelfiguren auf dem Architrav des nördlichen Seitenportales am Baptisterium zu Pisa in Rüstung mit gezogenem Schwert sind dem venezianischen Relief sehr ähnlich. Sie sind in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden. Aus derselben Zeit dürfte das venezianische Relief stammen.

Halbfiguren von Engeln nach byzantinischen Vorbildern kommen mehrfach auf den Platten vor, die sich an der Aussenwand von S. Marco

---

[1]) Abbild. u. a. Molinier, Ivoires, Taf. 5, 1 (Histoire générale des arts appliqués à l'industrie).

[2]) Oft abgebildet, u. a. Garr. III, 159, 1. Vgl. auch das Bild eines Engels im griechischen Monologium der Vaticana, Albani, Menologium Graecorum iussu Basilii imperatoris graece olim editum. Urbini 1727. I. S. 5, Bild 3. Über Kopien aus der Josuarolle auf byzantinischen Elfenbeinskulpturen vgl. Graeven im Jhb. d. K. Preuss. Kunsts., XVIII (1897), Abbild. auf S. 7.

[3]) Abbild. Russ. Altertümer, Petersburg 1891, IV, S. 85.

friesartig über den Säulenkapitälen hinziehen. Auf einer derselben (Taf. 4, 7) sind zwei Engel zu beiden Seiten des Evangelisten Matthäus gruppiert, auf einer anderen (Taf. 144, 208) neigen sich zwei Engel, deren Hände von einem Tuch bedeckt werden, einander zu, eine charakteristische Stellung für die Engel in der byzantinischen Kunst.

Christus und die vier Evangelisten, Reliefs an der Nordseite von S. Marco. Christus (Taf. 15, 22) sitzt auf einem Thron mit hoher Lehne. Die Linke stützt sich auf ein geschlossenes Buch, die Rechte ist zum Segen erhoben. Die Kleidung besteht aus einem langen Untergewand und einem Mantel, der über die linke Schulter und unter dem rechten Arm quer über den Schoss geworfen ist. So erscheint Christus auf unzähligen Denkmälern der byzantinischen und abendländischen Kunst, oft umgeben von Evangelistensymbolen, Engeln oder dgl., als „Maiestas domini" in der Mandorla thronend u. s. f. Der thronende Christus kommt auf venezianischen Münzen seit Enrico Dandolo (1192—1205) im 13. Jahrhundert sehr häufig vor.[1]) Dieser Zeit gehört auch das Relief an. Die vier Evangelisten (Matthäus, Taf. 15, 23 — Markus, Taf. 29, 40 — Lukas, Taf. 23, 36 — Johannes,[2]) Taf. 14, 21) sind sitzend und schreibend dargestellt, so wie es in der byzantinischen Kunst gebräuchlich war. Die lateinischen Beischriften beweisen, dass es abendländische Arbeiten sind, doch entstanden unter dem Einfluss byzantinischer Werke und zwar, wie aus der Reliefbehandlung hervorgeht, wahrscheinlich von Elfenbeinskulpturen. Die kleine Frauengestalt hinter dem Evangelisten Johannes ist wohl als Sophia zu deuten, da die Personifikation der göttlichen Weisheit auf byzantinischen Evangelistenbildern mehrfach nachzuweisen ist.[3]) Stil- und Schriftcharakter weist auch diese Reliefs dem 13. Jahrhundert zu.

Die gleiche Richtung einer in byzantinischen Traditionen weiter arbeitenden venezianischen Schule vertreten ferner die Reliefs des hl. Leonhard (Taf. 17, 25), Johannes (Taf. 23, 37), Georg (Taf. 49, 75), diese drei an der Nordseite von S. Marco, ferner des hl. Georg (Taf. 72, 116) und Demetrius (Taf. 94, 130) an der Westseite. Der hl. Leonhard,[4]) durch Namenbeischrift kenntlich gemacht, steht in steifer

---

[1]) Papadopoli, Le monete di Venezia. Ven. 1893. Taf. 5, 6 u. 7.
[2]) Venturi, Storia II, 538. Fig. 372.
[3]) Vgl. Haseloff, Codex Purpureus Rossanensis, S. 38 ff. u. 115 ff.
[4]) Schnaase, Gesch. der bild. Künste, VII, 290. — Mothes, Baukunst, S. 180,

Vorderansicht da und hält in der Rechten ein Kreuz, die nach aussen gekehrte Linke ruht vor der Brust. Die starre Unbeweglichkeit der Haltung und die schematische Faltenbehandlung erinnern deutlich an byzantinische Vorlagen.[1]) Derselben Epoche, wie dieses Relief, nämlich dem ausgehenden 13. Jahrhundert, rechne ich auch das Relief des hl. Johannes (Taf. 23, 37) über dem Nordportal zu. Der Evangelist ist stehend dargestellt, in der Linken hält er ein Buch, die Rechte ist segnend erhoben.

Auf dem Relief des hl. Georg an der Nordseite (Taf. 49, 75) steht der Heilige in voller Rüstung mit dem Mantel, der ihm über die linke Schulter fällt, in Vorderansicht da und hält in der Rechten das Schwert erhoben, in der Linken den Schild. Auf dem Relief der Westseite (Taf. 72, 116) sitzt er, wie auch der hl. Demetrius (Taf. 94, 130), auf einem Thron mit hoher Lehne und Fussgestell. Beide Heilige sind im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen. Die Kleidung ist die gleiche, wie vorhin.

Für die Heiligen in Kriegertracht hat sich in der byzantinischen Kunst ein bestimmter Typus ausgebildet, der im wesentlichen folgende Züge trägt: Der Heilige steht in voller Rüstung mit dem Mantel in Vorderansicht da. Die Rechte hält oder stützt sich auf eine lange Lanze, die Linke hält einen kleinen runden Schild oder stützt sich auf einen mehr länglich geformten Schild, oder endlich hält ein Schwert. Das Motiv des Herausziehens des Schwertes aus der Scheide findet sich bei Demetrius auf einem byzantinischen Relief aus Cherson in der Krim.[2]) Sehr oft sind S. Demetrius und S. Georg nebeneinander dargestellt.[3])

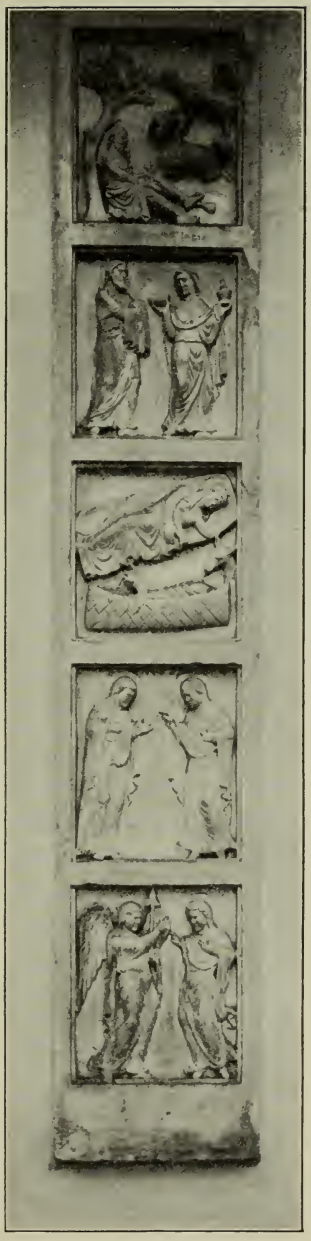
---

setzt das Relief 1310—20 an, doch gehört es seinem Charakter nach entschieden noch ins 13. Jahrhundert. — Didron, Ann. arch. XV, S. 396 Abbild.

[1]) Vgl. z. B. das Relief des hl. Demetrius in Xeropotamu, Brockhaus, Athosklöster, S. 43, Taf. 9. Das Relief soll aus der Sophienkirche in Konstantinopel stammen. 2. H. 10. Jahrhundert (?).

[2]) Jetzt in Petersburg. Schlumberger, l'Epopée byzantine. Plaque sculptée de schiste noir provenant des fouilles de la ville de Cherson en Crimée, 10.—11. Jahrhundert.

[3]) Z. B. auf dem genannten byz. Relief aus Cherson. Ferner auf einer byz. Elfenbeintafel im Dogenpalast. Andere Beispiele in den Athosklöstern: Speicksteintafel in Watopädi (Brockhaus a. a. O. S. 49), Triptychon in Lawra (Brockhaus a. a. O. S. 95), Mosaik von Xenophontos (Brockhaus a. a. O. S. 97), Wandmalerei in Dionysiu (Brockhaus a. a. O. S. 285). Für süditalien. Wandmalerein vgl. Diehl, l'art byz. S. 61, die beiden Heiligen zu Pferd auf einer Wandmalerei der Krypta von S. Blasius bei Brindisi u. S. 131, Grotte des hl Georg Auf den Mosaiken des Domes von Cefalù sind die beiden Heiligen mit den Heiligen Theodor und Nestor vereint.



Abbild. 7. Treviso, Dom.

Abbild. 8. Treviso, Dom.

Die venezianischen Reliefs sind wohl abendländische Arbeiten, aber in Anlehnung an byzantinische Vorbilder geschaffen.[1])

Auf einen Zusammenhang mit byzantinischen Werken in ikonographischer Beziehung deuten zwei Reliefstreifen im Dom von Treviso, die jedenfalls ursprünglich als Verzierung eines Thürgewändes gedacht waren und jetzt in einer Seitenkapelle untergebracht sind (Abbild. 7 u. 8). Es sind Szenen aus der Jugendgeschichte Christi dargestellt. Die Verteilung der Szenen ist folgende: 1. (das unterste Feld des ersten Streifens) Verkündigung an Maria. 2. Maria und Elisabeth begegnen sich. 3. Geburt Jesu. 4. Maria reinigt sich durch das Sühnwasser. 5. Ruhender Hirt und Herde. 6. Hirt auf Stab gestützt und lang gewandeter Engel. 7. (das unterste Feld des zweiten Streifens) Zwei Magier, der eine deutet nach oben. 8. Ein Magier vor der thronenden Madonna reicht dem Kind seine Gabe dar. 9. Darbringung im Tempel. 10. Joseph mit zwei Tauben, Maria. 11. Der Engel erscheint Joseph im Traum. 12. Zwei Magier. Die kleinen Figuren sind ausserordentlich fein ausgeführt. Die Gewänder schmiegen sich den Körperformen an, sie zeigen bisweilen das feuchte Ankleben der antiken Gewandstilisierung. Der Reliefgrund ist, wie das bei Elfenbeinskulpturen häufig der Fall ist, kastenartig vertieft.

Ein verwandtes Werk ist das Taufbecken im Baptisterium zu Verona[2]) (Abbild. 9 u. 10). Wie jene Reliefs in Treviso ist es um 1200 entstanden. Die Szenen umfassen die Jugendgeschichte Jesu von der Verkündigung Mariä bis zur Taufe Jesu. Ikonographisch sind die Reliefs abhängig von der späteren byzantinischen Kunst[3]), das gilt besonders von

---

[1]) Venturi, Storia II, S. 528 ff. (daselbst auch Abbildungen der Reliefs des hl. Georg und Demetrius) möchte in dem Relief des sitzenden hl. Georg eine byzantinische Originalarbeit sehen. Ich glaube, dass man in der Zuteilung einzelner Werke an byzantinische oder venezianische Arbeiter sehr vorsichtig sein muss, nur das lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass die byzantinische Kunst die Vorbilder auch für diese Figuren lieferte.

[2]) Schnaase, Gesch. der bild. Künste VII, 296 f; (gegen 1200). — Dobbert, über den Stil Niccolo Pisanos, S. 60. — Schmarsow, S. Martin von Lucca, S. 180 (um 1200). — Zimmermann, Oberital. Plastik S. 56 f. Abbild. 20 (wahrscheinlich erste Hälfte des 12. Jahrhunderts). Daselbst genaue Beschreibung.

[3]) Nicht „altchristlich-frühbyzantinischen" Kunst, wie Zimmermann behauptet. Die Berührungspunkte mit der byzantinischen Kunst hier einzeln nachzuweisen, würde uns zu weit führen.

Abbild. 9. Verona, S. Giov. in fonte.

der Verkündigung an Maria, der Geburt Christi und der Flucht nach Egypten. Sicherlich ist der Taufbrunnen in Verona selbst entstanden, wofür das Material, roter veroneser Marmor, beweisend ist, aber er wurde eher von einem venezianer als von einem veroneser Meister gefertigt, denn in Venedig stand man jahrhundertelang im Banne der byzantinischen Kunst, während in Verona ausser dem Taufbecken keine Werke in so auffallender Weise den unmittelbaren Zusammenhang mit der byzantinischen Kunst verraten. Die ornamentalen Details tragen übrigens durchaus abendländischen Charakter.

Einem Figurenrelief im Santuario von S. Marco[1]) diente offenbar ein frühchristliches Relief wahrscheinlich von einem Sarkophag als Vorbild. In der Mitte des Reliefs ist eine von zwei Halbsäulen und einem Rundbogen eingefasste in Muschelform schliessende Nische angebracht. In ihr steht der bärtige Christus, die Rechte ist im sogen. lateinischen Segensgestus erhoben, die Linke hält den Mantel. Hinter seinem Haupt ist ein edelsteinbesetztes Kreuz angebracht. Rechts und links steht eine Gruppe von je sechs Aposteln. Der eine überreicht auf den vom Mantel bedeckten Händen dem Herrn ein Buch. Ihm entspricht auf der anderen Seite der Mittelnische Petrus, der die Rechte erhoben hat, in der Linken hält er einen Stab und über dem linken Unterarm hängen zwei Schlüssel. Die übrigen Jünger halten meist Rollen in den Händen, einer hat die Rolle aufgerollt und blickt hinein, ein anderer hält ein Buch. Alle Figuren tragen lange Gewänder, Mäntel und Sandalen und haben den Nimbus. Kleidung und Stellung sind ganz im altchristlichen Stil gedacht. Bei Besprechung der Tabernakelsäulen wurde auf das Umhüllen des Armes mit dem Mantel als einem antiken, von der frühchristlichen Kunst übernommenen Motiv gesprochen. Auf dem Relief finden wir die Stellung mehrfach angewandt. Der das Buch überreichende Apostel erinnert an den Moses auf altchristlichen Sarkophagen, der das Gesetz in Empfang nimmt. Die kleinliche Gewandbehandlung mit den vielen Falten, die in keinerlei Zusammenhang mit der antiken Gewandstilisierung steht, spricht am deutlichsten für den mittelalterlichen Ursprung jenes Reliefs. Die Kapitäle ahmen frühbyzantinische Akanthuskapitäle nach.

In der Kapelle S. Zeno in S. Marco ist hoch über dem Fenster an der Westseite ein Relief angebracht (I), das die Geburt Christi und

[1]) Abbild. Pasini, Tesoro, Taf. 93, No. 199. — Mothes, Baukunst, S. 97 (Vielleicht 2. Jahrhundert). Das Relief galt bisher wohl immer für altchristlich.

Abbild. 10. Verona, S. Giov. in fonte.

die Flucht nach Egypten darstellt (Taf. 216, I. 8). Maria (m. Nimbus) liegt lang ausgestreckt auf einem Polster, der Oberkörper ist erhoben, der rechte Arm aufgestützt. Rechts neben ihr die Krippe auf gedrechselten Füssen, in der das Kind gewickelt liegt. Zu beiden Seiten der Krippe stehen Ochs und Esel. Dicht über der Krippe leuchtet der Stern, von dem ein Strahl senkrecht auf diese fällt. Links unterhalb des Polsters der Maria kauert Joseph (m. Nimbus), das Haupt nachdenklich in die Linke gestützt. Neben ihm ein liegender Ziegenbock. Auf der rechten Seite sitzt ein junger Hirt, in der Linken hält er den gebogenen Hirtenstab, die Rechte hat er auf den Boden gestützt. Er wendet sich nach einem älteren Hirten um, der neben ihm steht, mit einem Fell bekleidet ist und sich auf einen Stab aufstützt. Neben den Hirten weidende Schafe. Ein Hügel schliesst die Szene nach oben ab und dient zugleich als Boden für die andere Szene (Flucht nach Egypten). Maria sitzt in Vorderansicht auf dem Reittier und hält das Kind auf dem Schoss. Über dem Kopf des Tieres ist die Halbfigur eines Engels (m. Nimbus) sichtbar, der nach links den Weg weist. Joseph schreitet vor dem Esel nach links. Maria, das Kind und Joseph haben den Nimbus. Hinter der Mittelgruppe folgt ein Jüngling in kurzer Tunika, er trägt über dem Rücken einen Stab, an dem ein Kleidungsstück hängt. Rechts neben dem Jüngling ein Baum.

Im Zusammenhang mit diesem Relief nenne ich noch zwei andere, die ebenfalls die Geburt Jesu darstellen. Das eine befindet sich in S. Giovanni Elemosinario (II) (Abbild. 11).[1]) Die Darstellung ist folgende: Maria (m. Nimbus) ruht mit erhobenem Oberkörper auf einem Polster, darüber leuchtet der Stern. Unterhalb desselben die gemauerte Krippe, in der das in Windeln gewickelte Kind liegt. Auf beiden Seiten stehen Ochs und Esel, mit den Köpfen das Kind fast berührend. Unterhalb der Krippe sind zwei Dienerinnen damit beschäftigt, das Kind (m. Nimbus) zu baden, das in einer vasenförmigen Wanne aufrecht steht. Links neben der Badeszene, ihr den Rücken zukehrend, sitzt Joseph, in ähnlicher Haltung wie auf dem Relief in S. Marco, aber im Gegensinn. Ihm entspricht auf der rechten Seite ein Hirt, der die Flöte bläst. Über ihm, etwa in der Höhe der Krippe ein anderer, vor ihm ein Tier (Schaf?). Links neben dem Polster der Maria erscheinen zwei Könige in kurzem

[1]) Der Güte des Herrn Dr. A. Goldschmidt verdanke ich eine Photographie des Reliefs, nach der unsere Abbildung hergestellt wurde.

Abbild. 11. Venedig, S. Giovanni Elemosinario.

Chiton und bringen ihre Gaben. Das Relief ist oben horizontal abgeschnitten, darüber war die Flucht nach Egypten dargestellt, man sieht noch einige Spuren von den Beinen eines Reittieres und eines Menschen.

Das dritte Relief befindet sich in S. Simeon in Zara (III). In der Mitte liegt Maria auf dem Polster, das fast die ganze Breite der Reliefplatte einnimmt. Der Oberkörper ist etwas erhoben, der rechte Ellenbogen aufgestützt, das Haupt ruht in der rechten Hand, der linke Arm hängt (wie bei I) quer über den Leib herab. Über dem Polster die gemauerte Krippe, darinnen das Kind gewickelt liegt, und die Köpfe von Ochs und Esel. Ein Strahl, der von dem Stern ausgeht, fällt senkrecht auf die Krippe. Oberhalb der Krippe ist ein Hügel angedeutet. Ein Engel, dessen Füsse von dem Hügel bedeckt werden, hebt seine Arme nach rechts zum Stern empor. Ein anderer, wie der vorige durch den Hügel zum Teil verdeckt, wendet sich zwei Hirten zu, die tiefer unten stehen und von denen einer nach oben deutet. Unterhalb des Polsters sitzt links Joseph, das Haupt in die linke Hand gestützt, die Rechte auf dem Knie. Neben ihm hinter einer Wanne hält eine Dienerin mit beiden Händen das Kind, um es zu baden. Daneben eine zweite Dienerin, der Badeszene sich zuwendend, die Hände sind von einem Tuch bedeckt.

Allen drei Reliefs sind einige Züge gemeinsam, die charakteristisch für die byzantinische Kunst sind, nämlich die Art des Liegens bei der Maria, die Krippe mit dem in Windeln gewickelten Kind, der abseits sitzende Joseph und die Anwesenheit der Hirten, endlich auch die Verlegung der Szene vor einen Hügel. Neben diesen allgemein byzantinischen Zügen finden sich aber andere, die eine nähere Bestimmung der einzelnen Reliefs ermöglichen. Die Haltung der Maria auf III entspricht der Beschreibung des Choricius von den Wandmalereien in Gaza,[1]) sie kommt aber auch auf späteren byzantinischen Werken vor, z. B. auf der Barbarinischen Tafel (12. Jahrhundert). Die gemauerte Krippe ist seit dem Maximiansstuhl in der byzantinischen Kunst allgemein gebräuchlich, ebenso erscheinen die Tiere regelmässig hinter der Krippe, doch sieht man nicht mehr von ihnen als die Köpfe und ein Stück des Halses. Ausnahmen hiervon bilden die Reliefs I und II, wovon weiter

[1]) Choricii Gazaei orationes . . . καὶ κόρη πρὸς εὐνὴν ἀναπίπτουσα, τὴν μὲν λαιὰν ὑποθεῖσα τῷ τῆς ἑτέρας ἀγκῶνι, τῇ δεξιᾷ δὲ τὴν παρειὰν ἐπικλίνουσα.

unten zu sprechen sein wird. Selten werden die Tiere ganz weggelassen (syr. Cod. des Rabula, Elfenbeintafel im Mailänder Domschatz). Hinter der Krippe steigt auf III ein Hügel an, der für die byzantinische Kunst des 11. bis 13. Jahrhunderts besonders charakteristisch ist, und sich auf einer Gruppe von Elfenbeinwerken findet, die man mit ostitalisch zu bezeichnen pflegt,[1]) und die in einem engeren Zusammenhang mit dem Relief von Zara stehen. Auf diesen Elfenbeinwerken findet sich der Stern mit dem senkrecht auf die Krippe herabfallenden Strahl in der gleichen Form wie auf III, und wir sehen da auch die Engel, die zum Teil von dem Hügel verdeckt werden, die Hände anbetend zum Stern emporheben bez. den Hirten die frohe Botschaft verkünden (vgl. u. a. Graeven, Elfenbeinwerke II, No. 51 u. 76, ferner die Darstellung auf der Pala d'Oro). Die Badeszene wird nach Schmid (Darst. der Geburt Christi, S. 95) seit dem 8. Jahrhundert mit der Geburt verbunden. Sie fehlt selten in der byzantinischen Kunst des 11. bis 13. Jahrhunderts, und zwar hält gewöhnlich die eine Dienerin das Kind, während die andere Wasser aus einer Kanne in die Wanne giesst (nicht so auf III). Immer befindet sich die Badeszene unterhalb d. h. vor der Gruppe der Maria mit dem Kinde. Aus der Ähnlichkeit mit den sogen. ostitalischen Elfenbeinwerken des 12. Jahrhunderts möchte ich schliessen, dass das Relief von Zara zur selben Zeit und unter gleichen Umständen, d. h. unter dem unmittelbaren Einfluss der byzantinischen Kunst entstanden ist, wenn es nicht eine Originalarbeit der letzteren ist.

Einer anderen Richtung gehört das Relief in S. Giov. Elemosinario an. Maria ruht zwar auch hier auf einem Polster, aber die Krippe befindet sich unterhalb desselben, während sie sonst immer über demselben steht oder Maria seitlich neben der Krippe in halb liegender, halb sitzender Stellung ruht, da sonst der vom Stern ausgehende Strahl die Figur der Maria durchschneiden müsste. Auffallend ist die Bildung der Tiere auf II. Vom Esel sieht man nur Kopf, Hals und Vorderfuss, der Ochse aber ist in seiner ganzen Grösse sichtbar. Er scheint derselben Rasse anzugehören, wie die Bisamochsen der Wiener Genesis (vgl. z. B. Wickhoff, Taf. 4, 7, 19, 20, 21, 22). Merkwürdig ist auch das Benehmen der Hirten, sie stehen nämlich in gar keinem Zusammenhang mit der Geburt Christi, weder beten sie das neugeborene Kind an, noch empfangen sie aus dem Munde des Engels die himmlische

[1]) Vgl. L'Arte II (1899), S. 291.

Botschaft, sondern der eine bläst auf einer Flöte,[1]) während er seinen langen Hirtenstab unter die Achsel gestemmt hat, und der andere macht sich mit einem Tier zu schaffen. Dieser genrehafte Zug ruft uns wieder die Wiener Genesis ins Gedächtnis (vgl. Wickhoff, Taf. 17, 29, 30, auch Taf. D, Miniatur aus dem vaticanischen Vergil, Cod. vat. lat. 3867). Die Badeszene unterscheidet sich insofern von dem gewöhnlichen byzantinischen Typus, als beide Dienerinnen mit dem Baden selbst, und keine mit dem Eingiessen des Wassers beschäftigt sind. Nachweisbar wurde die Badeszene mit der Geburt Jesu zuerst im beginnenden 8. Jahrhundert verbunden, nämlich auf dem Mosaik der Kapelle Johanns VII, die im Jahre 706 geweiht wurde (vgl. Schmid a. a. O., S. 40 f.), doch ist damit noch nicht gesagt, dass diese Verbindung nicht schon früher geschah, und als Beweis möchte ich eben unser Relief II anführen, dem ich ein höheres Alter zuschreiben zu müssen glaube. Für die Vereinigung der anbetenden Magier mit der Geburt Jesu lassen sich nach Schmid (a. a. O., S. 97) erst seit dem 12. Jahrhundert Beispiele anführen. Es scheint mir aber nicht gerechtfertigt, für unser Relief hieraus den Schluss zu ziehen, dass es erst im Mittelalter entstanden sein kann. Die Bildung der Tiere, das Fehlen der Engel, die Beschäftigung der Hirten hat in der byzantinischen Kunst des Mittelalters keine Parallele. Es sind das drei Punkte, die mit aller Entschiedenheit auf eine sehr frühe Entstehungszeit hinweisen, auf eine Zeit, in der die Typen noch nicht vollendet, sondern noch in der Bildung begriffen waren. Wären die Figuren nicht so stark abgerieben, so liessen sich aus der Bildung der Köpfe vielleicht noch weitere Schlüsse ziehen. Die malerische Raumbehandlung auf II gemahnt an hellenistische Reliefs. Auf eine nähere Lokalisierung und Datierung von II muss ich vorläufig verzichten, nur so viel scheint mir klar zu sein, dass das Relief noch in frühbyzantinischer Zeit entstanden ist.

Für I gilt in manchem dasselbe, wie für II. Auch hier fehlen die Engel, und die Hirten bilden eine mit der Geburt selbst in keinerlei Verbindung stehende Gruppe. Dass ein Altersunterschied zwischen den beiden Hirten auf I gemacht wurde, beruht auf einer Tradition, die für die byzantinische Kunst des Mittelalters wenigstens durchaus Geltung hatte. Gewöhnlich stützt sich der ältere Hirt auf seinen Stab, während

[1]) Den Flötenbläser bei der Geburt Jesu treffen wir auch auf dem Mosaik von S. Maria in Trastevere, auf den Bronzethüren von Pisa und Monreale und auf dem Veroneser Taufbecken an.

der jüngere nach oben auf die Erscheinung des Engels weist (vgl. Schmid a. a. O., S. 94). Auch die Tiere nehmen auf I einen breiten Raum ein, während sie für gewöhnlich nur bescheiden hinter der Krippe hervorsehen. Die Form der letzteren auf gedrechselten Füssen, die Breitseite mit auf die Spitzen gestellten Rhomben verziert, ist mir in der byzantinischen Kunst sonst nicht vorgekommen, und könnte vielleicht für ein Zeichen einer späteren Kopie angesehen werden. Die Verbindung mit der Flucht nach Egypten findet sich ausser auf I auch auf einem Relief im Nationalmuseum von Athen, wo die Geburt Christi in abgekürzter Form erscheint, d. h. nur das Kind in der Krippe zwischen den beiden Tieren und zwei Bäumen.[1]) Die Figur eines Begleiters auf der Flucht nach Egypten mit dem Stab, an dem ein Gewandstück hängt, ist auch sonst in der byzantinischen Kunst nachweisbar.

Abbild. 12. Venedig, Museo Civico.

Christus am Kreuz, Relief im Museo Civico aus S. Spirito (Abbild. 12). Christus hängt an einem Kreuz mit doppeltem Querbalken. Das Haupt ist auf die linke Seite geneigt, die Arme sind leicht gekrümmt, der Körper ist nach links ein wenig ausgebogen, die Beine sind neben einander auf ein Fussbrett gestellt. Um die Lenden ist ein Tuch geschlungen, das bis fast an die Kniee herabreicht. Links steht Maria nach rechts gewandt. Die Rechte ist erhoben, mit der Linken greift

[1]) Abbild. Ephemeris, Athen 1890, πίναξ 3. Strzygowski i. Byz. Zeitschrift I, 1892, S. 575 ff., Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit.

sie nach der rechten Schulter. Rechts Johannes, die Rechte trauernd an die Wange gelegt, in der Linken trägt er ein Buch. Über dem Kreuzarm sind zwei Halbfiguren von Engeln und Sonne und Mond als Köpfe auf zwei runden Scheiben sichtbar. Es ist der byzantinische Typus der Kreuzigung im 12. Jahrhundert, den das Relief vertritt. Auf späteren byzantinischen Darstellungen desselben Gegenstandes ist die Personenzahl bedeutend vermehrt. Die Gruppe der Kreuzigung zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der auf der Pala d'Oro, die Haltung der Maria ist sogar genau übereinstimmend. Wahrscheinlich ist das Relief eine original-byzantinische Arbeit des 12. Jahrhunderts.

Bis zum ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhundert lassen sich die Spuren des byzantinischen Einflusses verfolgen. Freilich sind es bei späteren Werken nur noch schwache Nachklänge — Eigentümlichkeiten in der Komposition, in der Gewandung oder in den Bewegungen — die an fremde Vorbilder erinnern, während die Formengebung und der Typus der Gesichter bereits ganz abendländischen Charakter tragen. In diesen Zusammenhang gehören einige Reliefs, die hier nur in Kürze genannt werden mögen: Ein Madonnenrelief an der südlichen Aussenwand von SS. Giov. e Paolo mit Halbfiguren von Engeln, auf deren häufiges Vorkommen in der byzantinischen Kunst bereits hingewiesen wurde. Das Kind ist nach alter Weise lang bekleidet und hält eine Rolle, Maria eine Frucht in der Hand.

Relief an der Aussenwand der Frari. Die Madonna sitzt auf reichem Thron und hält das Kind auf dem Schoss. Ausser den beiden Halbfiguren von Engeln sind noch zwei knieende Stifter dargestellt.

Relief an der Apsis von S. Polo. Die Madonna sitzt auf einem Thron mit Lehne und Fussgestell und hält das Kind im rechten Arm, in der Linken hat sie eine Frucht. Das Kind ist lang bekleidet, es trägt eine Rolle in der Linken und erhebt die andere Hand zum Segen. Neben dem Thron zwei Halbfiguren von Engeln, die Räuchergefässe schwingen, und die Apostel Petrus und Paulus mit ihren Attributen. Es ist ein Werk des späten 13. Jahrhunderts.[1])

[1]) Cicognara, Storia della scultura III, 335 hielt die Arbeit für vielleicht byzantinisch. — Mothes, Baukunst, S. 96 „lateinische Arbeit des 11. oder 12. Jahrhunderts". Die Inschrift (ὁ θεὸς τοῦ ἁγίου Δημητρίου) gehört nicht zum Relief.

Relief an der Rückseite von S. M. Maddalena. Die Madonna thronend auf einer mit Kissen belegten Bank hält das Kind, das lang bekleidet ist und mit der Rechten segnet, auf dem Schoss. Zu Seiten des Thrones stehen Markus und Petrus mit lateinischen Namens-

Abbild. 13. Portogruaro, Museum.

beischriften, während Maria und Christus mit griechischen Monogrammen bezeichnet sind.[1])

Relief im Vorraum der Kirche S. Caterina auf der Insel Mazzorbo. Die Gruppe der Madonna mit dem Kinde ähnlich den vorigen. Rechts

[1]) Zeichnung bei Gravenbroch, Monumenta veneta etc. 1754, II, 80 (Hs. im Museo Civ. zu Venedig). Spuren von Vergoldung am Relief erhalten.

und links vom Thron zwei Engel, die ihre Hände in byzantinischer Weise mit Tüchern bedeckt haben. Geringe venezianische Arbeit vom Ende des 13. Jahrhunderts, die Bemalung ist modern.

Madonna im Museum von Portogruaro (Abbild. 13) aus der zerstörten Kirche S. Francesco.[1]) Die Madonna sitzt auf einem hohen gotischen Thron und stützt mit dem linken Arm das Kind, mit der Rechten hält sie den nackten Fuss Christi. Das Kind ist zwar noch in altertümlicher Weise mit langem Gewand und Mantel bekleidet, aber es hat doch schon die frühere Würde in der Haltung verloren. Die linke Hand greift an den Knauf der Stuhllehne, die Rechte ist wie sonst segnend erhoben. Über dem Thron sind rechts und links die Brustbilder des hl. Franziskus und Johannes des Täufers sichtbar. Das Relief ist zum Teil ganz frei herausgearbeitet, wodurch eine starke Licht- und Schattenwirkung erzielt wird. Eine Inschrifttafel giebt über die Entstehungszeit näheren Aufschluss: Å. d. M̊CCCXIII. XX. mensis septēbris. factū. fuit. h. op. Ein zweites Relief von geringerer Ausführung am Chor des Domes in Portogruaro wiederholt fast genau dieselbe Komposition.

Das Weihwasserbecken in der Cap. S. Isidor in S. Marco zeigt durch die Tracht der beiden Engel, die in Relief daran angebracht sind, Beziehungen zur byzantinischen Kunst. Die Engel sind nämlich mit einer perlenbesetzten Schärpe geschmückt, deren eines Ende vorn lang herunterfällt, während das andere quer über den Leib und linken Unterarm geworfen ist. Diese Schärpen sind aus der Tracht byzantinischer Kaiser und Kaiserinnen[2]) übernommen und für die Engel seit dem 11. Jahrhundert ganz allgemein in Gebrauch. Mosaiken und Wandmalereien des 11. und 12. Jahrhunderts liefern zahlreiche Beispiele von ähnlich gekleideten Engeln. Das Weihwasserbecken dürfte eines der spätesten Beispiele sein, auf dem Engel in diesem Kostüm erscheinen (13. Jahrhundert).

Einen anderen Engeltypus vertreten die vier Engel unter der

---

[1]) Archivio Veneto VIII, parte II, S. 243/44, Spuren von Bemalung und Vergoldung sind erhalten.

[2]) Vgl. Weiss, Kostümkunde, Stuttg. 1864, II, 94 ff. Eine reich mit Edelsteinen besetzte Schärpe trägt z. B. der byz. Kaiser auf dem Campo Angaran in Venedig. Die Art, wie diese Schärpen getragen werden, wechselt. Auf Elfenbeinskulpturen sind Beispiele jener byzantinischen Hoftracht häufig.

Hauptkuppel[1]) (Taf. 236, M. 5 u. 6; Taf. 376, Z. a. 3 u. 4). Venturi[2]) hat die Vermutung ausgesprochen, dass diese vier Engel Teile einer Darstellung des jüngsten Gerichtes bildeten, und der ins Horn stossende Engel erinnert so stark an die Engel auf dem Mosaik von Torcello, dass man diese Vermutung vollauf bestätigt findet. Dagegen scheint mir die Datierung dieser Figuren ins 10. oder 11. Jahrhundert zu früh gegriffen zu sein. Ich glaube, dass sie etwa gleichzeitig mit dem torcellaner Mosaik, d. h. im 13. Jahrhundert entstanden sind, und vielleicht aus der Werkstatt eines byzantinischen Arbeiters in Venedig hervorgingen, während der Engel am linken Ambo (Taf. 304, U. 12) sicher eine venezianische Arbeit derselben Zeit ist.[3])

Die Halbfigur des Engels mit Schriftband im Baptisterium von S. Marco (Taf. 223, K. 8), ein dritter Typus der Engelbildung im ausgehenden 13. Jahrhundert und beginnenden 14. Jahrhundert, kommt auch sonst in ähnlicher Weise mehrfach vor, z. B. im Magazin von S. Marco, an S. Maria Zobenigo, auf dem Campo S. Margherita, in Murano, beim Teatro Rossini.

Es sind Arbeiten sehr verschiedener Zeiten und Stile, die in diesem III. Teil zusammengestellt wurden, und deren Aufzählung schon genügt, um zu zeigen, wie eng das Fremde mit dem Einheimischen in Venedig verbunden war. Neben Arbeiten, die unzweifelhaft im Orient selbst entstanden sind, begegnen uns solche, die sich zwar an byzantinische Typen anschliessen, bei denen es aber zweifelhaft erscheinen kann, ob sie im Ausland, oder in Venedig selbst gefertigt wurden. Für viele, z. B. für einige Marienreliefs, für das Deësisrelief u. a. möchte ich das letztere annehmen, denn einesteils ist ein so ausgedehnter Transport schwerer Steinreliefs aus praktischen Gründen nicht sehr wahrscheinlich, und dann wurden ja auch in Venedig byzantinische Arbeiter beschäftigt, die den Stil ihrer Heimat auf den neuen Boden verpflanzten. In der italienischen Kunst des Mittelalters spielte der Byzantinismus eine sehr

[1]) Basilica di S. M., Text S. 275. „Sculture di età che non ci pare di poter approssimativamente precisare sono: I 4 Angeli dorati che stanno presso i quattro pinnacoli della cupola centrale. Sono di scuola florentina, ma probabilmente di fattura veneziana. I due Angeli che stanno ai lati della porta principale nell' atrio. Uno di questi Angeli è di gesso" (dieser ist modern).

[2]) Venturi, Storia II, S. 515 ff.

[3]) Zwei ähnliche Engelfiguren aus späterer Zeit an S. Fosca und S. Polo.

wichtige Rolle, nirgends aber herrschte er so unbeschränkt, als in Venedig. Wir werden seine Spuren in einem späteren Abschnitt noch bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts verfolgen können. Um so bemerkenswerter ist es, dass an dem Hauptdenkmal des auf das Abendland übertragenen byzantinischen Stiles, an S. Marco ein anderer Stil sich Bahn bricht, dessen Wurzeln auf abendländischem Boden liegen, und der die venezianische Kunst in engere Verbindung mit der Kunst der benachbarten Obertitaliens bringt, wovon im IV. Teil des näheren gehandelt werden wird.

IV. TEIL.

I. ABSCHNITT.

DIE PORTALE VON S. MARCO UND IHR SKULPTURENSCHMUCK

DIE PORTALTYPEN IM ÜBRIGEN ITALIEN. DIE SEITENPORTALE DER WEST- UND NORD-FASSADE VON S. MARCO. DAS MITTEL-PORTAL.

Da wir uns im folgenden mit den Skulpturen der Portale von S. Marco zu beschäftigen haben, so sei es zunächst gestattet einen kurzen Überblick über die wichtigsten Portaltypen im übrigen Italien zu geben. Aus der Zusammenstellung der hauptsächlichsten Portalformen, bei der natürlich alle Einzelheiten bei Seite gelassen, und auch nur die Werke in den Hauptzentren der mittelalterlichen Kunst Italiens erwähnt werden, wird man leicht erkennen, dass die Portale von S. Marco keinem der herrschenden Typen angepasst sind.

Am reichsten wurde das Portal in Oberitalien ausgebildet, und zwar an den Domen von Ferrara und Verona und an S. Zeno in letzterer Stadt durch den Meister Nikolaus.[1]) Die Portale sind — mit Ausnahme des von S. Zeno — abgetreppt. In der Thürschräge wechseln Pilaster und reich verzierte Dreiviertelsäulen miteinander ab. Die Thürpfosten sind glatt, am Dom von Verona an der Innenseite mit zwei Relieffiguren geschmückt.[2]) Die Pilaster und Säulchen werden in der Portalrundung als Archivolten und Rundstäbe weitergeführt. In den Bogenfeldern befinden sich Reliefs, ebenso an den Architraven. Das eigentliche Portal wird von einem Vorbau überwölbt, der von freistehenden, auf Löwen, Greife oder menschliche Figuren ruhenden Säulen getragen wird. In Ferrara und am Dom von Verona ist dieser Vorbau zweigeschossig, besonders an der Vorderseite reich verziert und in den Zwickeln (bei allen drei Portalen) mit den Relieffiguren der beiden Johannes (Ev. und Bapt.) versehen.

---

[1]) Näheres über diese, sowie über die weiterhin genannten Werke bei M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik, passim.

[2]) Die Relieffiguren in der Thürschräge, wie am Dom von Verona und Ferrara, kommen in der Weise sonst nicht mehr vor. Möglicherweise gab Frankreich, wo solche Figuren häufig sind, die Anregung hierzu.

Löwenportale[1]) sind über ganz Oberitalien verbreitet, sie gehen auch nach Norden über die Grenzen Italiens hinaus. Verschiedene Beispiele bietet der an Portalen und Skulpturen reiche Dom von Modena. Am Hauptportal und der Porta Regina ist der Vorbau zweigeschossig, doch ist nur die letztere abgetreppt und ähnlich, wenn auch weniger reich (es fehlt der Figurenschmuck), wie die Portale der Dome von Ferrara und Verona behandelt. Das Hauptportal, die Porta Principe und Porta Pescheria liegen flach oder nur mit ganz geringer Vertiefung in der Wand. Sie zeigen ausserdem die Eigentümlichkeit, dass die Thürpfosten nicht durch Kapitäle bekrönt, sondern bei den beiden zuerst genannten Portalen als Archivolten ohne Unterbrechung der plastischen Verzierung weitergeführt sind. Bei der Porta Pescheria scheidet der Architrav zwischen Archivolte und Thürpfosten, doch fehlen auch hier die Kapitäle der letzteren. Die Bogenfelder aller Portale sind leer oder durch Fenster durchbrochen.

Der Dom von Parma besitzt ebenfalls am Hauptportal einen zweigeschossigen Vorbau, dessen Säulen auf Löwen ruhen. Auch an den Seitenportalen sind die Löwen als Säulenträger noch erhalten. Am Rundbogen des Hauptportals Darstellungen der Monate, ähnlich wie am Vorbau des Domes von Cremona.

Die drei Westportale des Domes von Borgo San Donnino sind mit eingeschossigen Vorbauten versehen (am Mittelportal unvollendet), die im wesentlichen den vorher genannten Portalbauten entsprechen. Nur das Mittelportal ist tiefer abgetreppt, die Wandsäulchen reicher verziert, wie an der Porta Regina in Modena und an den beiden Portalen in Verona und Ferrara. Die kleinen Figuren in der Bogenlaibung verdienen besonders beachtet zu werden, da sie in Italien an dieser Stelle sehr selten vorkommen. An Stelle der Kapitäle sind über den Pilastern und Säulen der Thürschräge Reliefplatten mit Figuren angebracht. Nur die Bogenfelder der beiden seitlichen Portale sind mit Relieffiguren geschmückt, das Tympanon des Mittelportals wird durch ein Fenster eingenommen.

An den drei Portalen des Baptisteriums zur Parma (durch Benedetto Antelami 1196 begonnen) fehlen die Vorbauten. Die Portale sind abgetreppt, und zwar wechseln Pilaster mit freistehenden Säulen ab (sonst

---

[1]) Die beiden spätmittelalterlichen Löwen in der Kapelle Zen von S. Marco waren wohl zu Portalskulpturen (für S. Marco?), aber nicht zu Säulenträgern bestimmt (Taf. 218, I. 11).

immer Wandsäulen). Tympanon, Architrav und Archivolte sind mit reichem Figurenschmuck bedeckt.

Anders als die genannten sind die vier Portale an S. Michele und das Portal von S. Pietro in Ciel d'Oro zu Pavia (alle aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts) gestaltet. Die Vorbauten fehlen. Thürpfosten, Wandsäulen, Pilaster, Rundstäbe und Archivolten sind mit Figuren und Ornamenten völlig überwuchert, sodass die Klarheit des architektonischen Aufbaues stark beeinträchtigt wird. Die Portale sind wenig vertieft und nicht durch Stufen über dem Boden erhoben. In den Bogenfeldern der Portale von S. Michele Relieffiguren des Erzengels Michael, die Architrave bis auf den am Portal des linken Querschiffs glatt.

Eine in sich abgeschlossene Gruppe von Portalen, die nur in unwesentliche Einzelheiten voneinander abweichen, bilden die Portale der toskanischen Bauten (Pisa, Lucca, Pistoja u. a.). Die auf Säulen ruhenden Vorbauten fehlen überall. In der in Blendarkaden aufgelösten Aussenwand sitzt die wenig oder gar nicht vertiefte Thür. Die Thürpfosten sind glatt und tragen in der Regel auf korinthisierenden Kapitälen den Architrav. Der Skulpturenschmuck pflegt auf diesen beschränkt zu sein, er besteht aus Ornamenten, oder aus (meist nebeneinander aufgereihten) Figuren. Zwischen Architrav und Archivolte ist noch ein Stück eingeschoben, gleichsam eine Verlängerung des Thürpfostens, dessen Kapitäl es bisweilen bildet (z. B. am Baptisterium von Pisa), der Bogen wird dadurch überhöht. Selten ist das Bogenfeld mit Skulpturen gefüllt, gewöhnlich ist es von einem Fenster durchbrochen oder es blieb leer, und war dann wohl für Malerei bestimmt. Die Archivolten pflegen sehr einfach behandelt zu sein (ohne Figuren). Die Löwen und Greife als Säulenträger sind verschwunden, ihr Platz ist entweder über dem Architrav, unter der Archivolte oder auf den Kapitälen der Säulen, die die Blendarkaden der Aussenwand tragen. Im Ornament macht sich die Vorliebe für antikisierende Formen besonders bemerkbar. Die Scheidung der einzelnen Bauglieder ist immer sehr klar zum Ausdruck gebracht, die Verteilung der niemals sich aufdrängenden Ornamentik ist wohlüberlegt, nur ausnahmsweise sind tragende Glieder mit Ornamenten ganz bedeckt (Baptisterium zu Pisa, Dom zu Lucca). Rundbogen und horizontaler Abschluss kommen am Portal, wenigstens in den meisten Fällen, in gleicher Weise zur Geltung, während bei allen oberitalischen Bauten der Rundbogen bestimmend für die Gesamtwirkung ist.

Von grösster Einfachheit sind die Portale der florentiner Bauten.

Hier ist es nur die farbige Inkrustation, die dem Schmuckbedürfnis an den Fassaden Genüge leistet, die Thüröffnungen sind ohne Vertiefung in die Wand gebrochen, der plastische Schmuck, Säulen, Pilaster u. s. w. fehlen. Klassische Beispiele für diesen Typus bieten S. Miniato al Monte, die Badia bei Fiesole und der Dom von Empoli.

In Mittelitalien (Umbrien) hat der Portalbau keine so typischen Formen angenommen, wie in Toskana und Oberitalien, auch ist er weniger reich ausgebildet, als in jenen Gegenden. Vorbauten und tiefe Thürschrägen fehlen. Die Thürpfosten entbehren oft der Kapitäle und sind wie der Architrav und die Archivolte in gleicher Weise mit Ornamenten bedeckt (Beispiele in Assisi und Spoleto). Löwen als Hüter des Portals, aber nicht als Träger von Vorbauten, liegen häufig zu beiden Seiten der Thür. Im ganzen vermissen wir an den umbrischen Bauten das architektonische Feingefühl, das die Werke in Toskana und dem nördlichen Italien auszeichnet.

Besonders reich ist das Portal am Dom von Ancona, die Thürschräge stark nach innen vertieft, der auf Säulen ruhende Vorbau weit vorspringend. Die Säulen des Vorbaues stehen auf den Rücken zweier mächtiger Löwen. An der Thürschräge wechseln glatte und schräg kannelierte Säulen ab. An der äusseren Archivolte sind die Halbfiguren Christi zwischen Petrus, Paulus, Aposteln und Propheten angebracht. Ein einfacheres Portal, doch auch mit Vorbau, an der Südseite des Domes. Der Typus dieser Portale ist dem der oberitalischen Bauten verwandt.

Eine grosse Zahl romanischer Portale hat sich in Apulien erhalten. Vorbauten wie der in Ancona und die anderen in Oberitalien fehlen (Vorhallen waren für den Dom von Trani und Bitonto geplant). Die Portalschräge ist wenig vertieft bez. abgetreppt (eine Ausnahme bildet S. Andrea in Barletta, ursprünglich mit freistehenden Säulen in der Schräge) und reich verziert, desgleichen die Thürpfosten. Das Thürgewände setzt sich oft, ohne vom Architrav unterbrochen zu werden, als Archivolte fort. Bei einigen Portalen fehlt der Architrav ganz und das Portal schliesst im offenen Rundbogen (Trani, Bari, Ruvo). In der Regel wird das Portal von einer vorspringenden Archivolte bekrönt, die auf zwei von Tieren (Löwen, Greife, Stiere) getragenen Säulen ruht. Die Tiere stehen mit wenig Ausnahmen auf vorspringenden Konsolen — eine Besonderheit apulischer Bauten, die sich im übrigen Italien nicht wiederfindet. Skulpturen werden am Thürgewände, am Architrav und Tympanon angebracht. Nicht im Stil der übrigen apulischen Portale

ist das Portal an einem der hervorragendsten Werke Süditaliens, nämlich am Dom von Troja. Dieses Portal zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit den Portalen in Pisa, Lucca und Pistoja, die auf das bestimmteste auf ein Abhängigkeitsverhältnis von der toskanischen Schule hinweist.[1])

Die Portale von S. Marco[2]) schliessen sich wie gesagt keinem der genannten Typen an. Die westliche und nördliche Aussenwand ist in ein System tiefer Nischen aufgelöst, die zum Teil rechtwinkelig, zum Teil halbkreisförmig nach innen vertieft sind, und im letzteren Fall durch Konchen, im ersteren durch Tonnengewölbe abgeschlossen werden. In der Rückwand dieser Nischen, doch ohne in einem organischen Zusammenhang mit denselben zu stehen, sind die Thüröffnungen angebracht. Die Thürschräge wird gleichsam durch die Seitenwände der Nischen gebildet, die mit einer doppelten, d. h. aufeinander stehenden Säulenreihe bekleidet sind — eine völlig sinnlose Anlage, die nur aus der Freude an einer möglichst reichen, wenn auch unarchitektonischen Ausgestaltung baulicher Bestandteile entstehen konnte. Nur am Mittelportal bemerkt man ein besseres Gefühl für architektonische Gestaltung.

Die vier westlichen und das nördliche Seitenportal sollen hier zuerst behandelt werden, da sie durch ihre mannigfachen Beziehungen zur byzantinischen Kunst den im III. Teil besprochenen Werken nahe stehen. Der plastische Schmuck beschränkt sich auf die Hinterwand der Nischen, nur am nördlichen Portal ist auch die Vorderseite des Nischenbogens verziert. Das innerste, nicht verdoppelte Säulenpaar der Nischen trägt ein Bogenstück, das bei den westlichen Portalen aussen geradlinig, innen in überhöhte Rundbogen bez. Eselsrückenbogen abgeschlossen ist, beim nördlichen Portal einen doppelt geschweiften Bogen bildet. Bei den beiden inneren Portalnischen der Westwand sind unter diesem Bogenstück, die Hinterwand der Nischen ausfüllend, in gotischer Zeit Fenster durchbrochen worden, die mit der Fensterbank auf dem Thürsturz der eigentlichen Thüröffnung aufsitzen. Die äusseren Portalnischen sind mit kleineren Fenstern, Blendarkaden und Reliefs in ziemlich willkürlicher Weise verziert. Von dem Hauptschmuck der Nischen, den Mosaiken, ist aus dem 13. Jahrhundert nur noch das Mosaik der linken äusseren

[1]) E. Dobbert, Über den Stil Niccolo Pisano's, S. 17.

[2]) Vgl. die chromolithographischen Tafeln in Basilica di S. Marco, Bd. II (A, C, D, E, F). Abbildungen der Portale nach Photographien von Naya bei Robertson, The Bible of St. Mark.

Nische erhalten. Die Darstellung bezieht sich auf die Überführung der Reliquien des hl. Markus in die ihm geweihte Kirche, und ist uns besonders wegen des Bildes der Markuskirche interessant, das freilich nur in groben Zügen das Bild der damaligen Kirche wiedergiebt.[1]) Die vier Bogen der westlichen Portale sind durch eine auf ihrem Scheitelpunkt aufsitzende Halbfigur bekrönt, und zwar des segnenden Christus bei den beiden linken und dem rechten inneren Portal, und der Maria mit dem Kinde bei dem rechten äusseren Portal. Die Archivolte des äusseren linken westlichen Portals (Taf. 57, 89) wird von einer Blattkante und Akanthusranke eingenommen, die abwechselnd grosse und kleine Verschlingungen bildet. In den grossen medaillonartigen Verschlingungen sind Menschen- und Tierfiguren angebracht. Die Rankenstengel sind breit und fleischig, und gehen mitunter in Blätter über, Blätter und Stengel sind nicht deutlich voneinander geschieden. Diese Rankenbildung ist charakteristisch für das 13. Jahrhundert in Venedig. Ähnliche Formen bieten auch die Ornamentbänder der Mosaiken von S. Marco (vgl. z. B. Mosaici, Taf. 7, 4). Die Zwickel zwischen dem Bogen und dem äusseren geradlinigen Abschluss des Bogenstücks werden durch zwei sitzende, geschickt in den Raum komponierte Propheten-figuren eingenommen, die mit beiden Händen je ein langes Spruchband (ohne Aufschrift) halten. Der übrige Raum ist durch ein feingefiedertes Blattwerk ausgefüllt. Ähnlich in Stil und Komposition ist die Zwickelfüllung des nächstfolgenden Bogens (Taf. 63, 99).[2]) An Stelle der Blattranke ist eine Kreisranke von abwechselnd grossen und kleinen Kreisen getreten, erstere mit hervortretenden Buckeln, die von allerhand Schlingen- und Rosettenmotiven gebildet werden. In analoger Weise ist die Archivolte am inneren Seitenportal rechts (Taf. 98, 138) verziert, doch sind die Propheten durch die Halbfiguren der Erzengel Michael und Gabriel (mit lateinischen Beischriften) ersetzt. Am rechteckig gebrochenen äusseren Rand des Bogenstücks zieht sich ein Lotos-Palmettenband hin.

---

[1]) Das Mosaik (Basilica di S. Marco, II, Taf. BB) ist nach 1204 und vor 1275 entstanden, denn die vier berühmten Bronzepferde, die auf dem Mosaik angegeben sind, kamen nach der Eroberung Konstantinopels im Jahr 1204 nach Venedig, andererseits wird das Mosaik von der mit dem Jahr 1275 abschliessenden Chronik des Da Canale bereits erwähnt. S. auch Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 95.

[2]) An den Kanzeln von Sessa, Salerno und an denen der Pisani, sowie an dem Tabernakel des Arnolfo di Cambio (1284) in S. Cecilia zu Rom sind die Propheten in ähnlicher Weise als Zwickelfiguren angebracht.

Halbfiguren von Engeln mit langen Stabsceptern füllen auch die Zwickel am Bogenstück des rechten äusseren Portals aus (Taf. 105, 150). Die Archivolte dagegen ist mit einer konzentrisch angeordneten Blattreihe, deren Blattspitzen oben scharf umgebrochen sind, besetzt.

Analogien zu diesen Portalbildungen bietet die Kahrië-Moschee[1]) in Konstantinopel, die im 11. Jahrhundert von Maria, Gemahlin des Andronicus Ducas erbaut und im 13. Jahrhundert erneuert und vergrössert wurde. Hier finden sich an verschiedenen Bogenstücken ähnlich wie in Venedig die Halbfigur Christi, die auf dem inneren bez. äusseren Rande der Archivolte aufsitzt, und die Engel als Zwickelfiguren, die auf dem einen Bogenstück als Michael und Gabriel bezeichnet sind. Das Lotos-Palmettenband auf der rechteckigen Umrahmung des Bogens an einem Portal von S. Marco kommt an gleicher Stelle auch in Konstantinopel vor, desgleichen die feingefiederte Blattranke als Zwickelfüllung. Die gleichsam umgebrochenen Blattspitzen am rechten äusseren Portal finden sich ebenfalls in Konstantinopel. Die Vorbilder jener in Italien ganz vereinzelt dastehenden Portale sind also in der byzantinischen Kunst zu suchen. Ob die genannte Kirche in Konstantinopel oder ein anderes, ähnliches Werk als Vorbild diente, bleibt dahingestellt.

An der letzten Arkade auf der linken Seite der Westfassade (Taf. 54, 84) ist das Bogenstück mit den Figuren des Verkündigungsengels und der Maria in den Zwickeln den Portalen sehr ähnlich gebildet. Es stammt aus derselben Zeit wie diese, d. h. aus dem 13. Jahrhundert und nicht aus dem 10., wie fälschlicherweise im Textband zur Basilica di S. Marco steht.

Einen etwas abweichenden Typus zeigt das Nordportal (Taf. 28, 29).[2]) Es ist das einzige, das ein Tympanon mit Relieffiguren hat. Der Rand des Bogenfeldes und die Archivolte des inneren Nischenbogens bilden einen doppelt geschweiften Bogen, wie er ähnlich an arabischen Bauten vorkommt. Das Tympanonrelief mit der Geburt Christi aus dem 13. Jahrhundert erinnert noch in vielem an byzantinische Vorbilder, so z. B. darin, wie Joseph mit aufgestütztem Kopf neben der gemauerten Krippe sitzt. Er ist wie auf allen byzantinischen Geburtsdarstellungen kleiner und nebensächlicher behandelt als Maria.

---

[1]) Vgl. Pulgher, Les anciennes églises byzantines de Constantinople, besonders Taf. 23, 26, 27.

[2]) Mothes, Baukunst, S. 166. — Ann. archéol. XV. S. 398 f.

Auch die Halbfiguren von Engeln und der senkrecht auf die Krippe herabfallende Strahl des Sternes sind byzantinischen Ursprungs. Eine Weinranke mit Trauben, Vögeln und anderen Tieren rahmt das Relief ein. Ähnlich in der Form des Bogens und im Rankenwerk ist die Archivolte am Portal, das aus dem rechten Querschiff in den Tesoro führt (Taf. 233, M. 1). An der Archivolte des inneren Bogens am Nordportal sind lang bekleidete Engel mit Stabsceptern angebracht, die in ihrer Tracht an die Mosaikengel über der Tesorothür erinnern.[1]) Auch an ihnen erkennt man den byzantinischen Typus wieder. Über dem arabischen Bogen wölbt sich ein Rundbogen, dessen Archivolte reich verziert ist. An der unteren inneren Seite (Taf. 24*) sitzen zunächst zwei schreibende bärtige Männer in ganzer Figur. Es folgen in den regelmässig verschlungenen Ranken Brustbilder von Königen und Männern mit langen Schriftbändern, in der Mitte das Brustbild Mariä als Orantin zwischen zwei Engeln (Taf. 25*).[2]) Ausserdem sind die Ranken noch durch allerhand Tiere (Vögel, Löwen, Greife, Drachen) belebt, die sich in streng symmetrischer Stellung einander zu- oder abwenden. Um die Aussenseite des nämlichen Bogens zieht sich eine regelmässige Spiralranke, deren Einrollungen durch durchbrochen gearbeitete Schlingen oder Radblumen eingenommen werden. Den schreibenden Männern der Bogenlaibung entsprechen zwei andere bärtige Männer auf hohen Thronen mit Schriftbändnrn (Taf. 24, 38 u. Taf. 26, 38d). Ihnen folgen die Brustbilder der Apostel und in der Mitte des segnenden Christus (Taf. 25, 38a; Taf. 25, 2, 38b; Taf. 27, 38c). Der Kopftypus und die Haltung der vier ganzfigurigen Männer am unteren Rande des Bogens erinnern sehr an die vier grossen Evangelistenreliefs der Nordseite von S. Marco (s. Teil III). Auch die flache Reliefbehandlung und die starke Unterarbeitung weist Analogien mit den Evangelisten auf. Die Archivolte ist wohl um das Jahr 1300 entstanden.

Das Eingangsportal im linken Querschiff (256. N. 9) gehört ebenfalls zu der Gruppe jener halb byzantinisch, halb arabisch gebildeten Portalbauten an S. Marco. Auf dem Scheitelpunkt des Bogens sitzt die

---

[1]) Tikkanen, Die Genesismosaiken, S. 93. — In der abendländischen Kunst (Frankreich und Deutschland) sind Engel in den Archivolten der Kirchenportale besonders an gotischen Bauten häufig angebracht.

[2]) Die Vorfahren Christi (Propheten, Könige, Jungfrau Maria) in Verbindung mit Jesse kommen an italienischen Kirchenportalen mehrfach vor (Beispiele an den Domen von Lucca und Orvieto und am Baptisterium von Parma).

Brustfigur des bartlosen Christus auf, der die Rechte segnend erhebt und in der Linken eine Rolle trägt. Zwei Engel sind als Zwickelfiguren angebracht.

Das Mittelportal von S. Marco.

Drei freistehende Säulen auf beiden Seiten der Thüröffnung tragen die Archivolten des Mittelportals. Die Säulen stehen auf dem Stilobat, der sich rings um die Fassade herumzieht, der Abstand zweier gegenüberstehender Säulen verringert sich nach innen um die doppelte Breite einer Kapitäldeckplatte, das Portal erhält dadurch eine regelmässig abgetreppte Form. Von den Archivolten sind nur die innere und die äussere, und zwar sowohl an der Laibung, als auch an der Stirnseite mit Skulpturen versehen, während die mittlere Archivolte glatt ist.

Die Beschreibung der Portalskulpturen beginnt bei der Laibung der inneren Archivolte (Taf. 89*). Zwei regelmässige Wellenranken, durch Verästelung miteinander verbunden, umziehen die innere Bogenlaibung und bilden den Rahmen für die Tierdarstellungen in derselben. Trauben und Granatäpfel hängen von den Ranken herab, die an den unteren Enden des Bogens aus einem von zwei Figuren getragenen Blätterkranz hervorwachsen. Auf der linken Seite sitzt ein halbnackter, bärtiger Mann auf einem Drachen. Aus seinem Munde gehen zwei Schlangen aus, die ihn in die Beine beissen. Mit den erhobenen Händen hält er den erwähnten Blattkranz. Die Tierdarstellungen sind folgende: Ein Löwe, der sich auf einen Hirsch geworfen hat, um ihn zu zerfleischen. Zwei Kamele. Ein Fuchs blickt nach einem Hahn, der auf einem Zweige über ihm sitzt und an einer Traube pickt. Ein Raubvogel, der einen Hasen in den Klauen hält. Ein Raubvogel hackt auf einen Hasen. Ein Hund, der ein Reh in den Hals beisst. Zwei mit den Hälsen verschlungene Vögel picken an Trauben. Ein bartloser Mann reisst einem Löwen den Rachen auf. Eine weibliche halbnackte Figur mit zwei langen Zöpfen sitzt auf einem Drachen, dessen Schwanz in einem Kopf endigt, der in die Brust des Weibes beisst. Mit den erhobenen Händen hält sie wie ihr männliches Gegenstück der anderen Seite einen Blattkranz empor.

Die Stirnseite derselben Archivolte ist in folgender Weise verziert: Zwei Ranken umziehen auch hier die Archivolte. Sie verschlingen sich zu Kreisen, die die medaillonartigen Rahmen für die Darstellungen bilden. Die breiten Intervalle zwischen zwei Kreisen werden durch Blattwerk

und durch Figuren gleichfalls ausgefüllt. Auf der linken unteren Seite sitzt eine lang bekleidete Frau auf einem Löwen und hält mit den erhobenen Händen die beiden Enden der Ranken. Es folgen: Ein bekleideter und ein nackter Jüngling klettern in den Ranken. Ein wie vorhin mit kurzem Rock bekleideter Jüngling schlägt auf einen nackten Jüngling, der beide Arme emporhebt und nach rechts zu fliehen sucht. In den Ranken kletternde Knaben (Taf. 89, 128). Kletternde Knaben wie vorhin. Ein Jüngling schiesst mit dem Bogen nach einem Vogel. Centaur mit Lanze und Drache. Jüngling mit Spiess bewaffnet kämpft gegen einen Eber (Taf. 90, 128a). Ein mit Schild und Schwert bewaffneter Mann kämpft gegen einen Löwen. Zwei Bären. Eine Frau giesst eine Flüssigkeit in ein Gefäss, das von einem Jüngling gehalten wird, über ihnen sitzen zwei andere Jünglinge mit Krug und Schale. Eine Frau mit einem Krug schreitet auf die vorige Gruppe zu, hinter ihr ein Jüngling mit einem langen Stab auf der Schulter (Taf. 91, 128b). Ein bärtiger Mann deutet nach links, neben ihm ein bartloser Jüngling. Ein bärtiger Mann, der eine Rolle in der Rechten hält, schreitet nach links und wendet sich nach einem Knaben um, der ihn zu verlachen scheint. Ein bartloser Mann, der auf einem Stier sitzt und wie die Figur der linken Seite mit den erhobenen Händen die Rankenenden hält (Taf. 92, 128c).

Versuchen wir es, die Bedeutung dieser merkwürdigen Skulpturen zu enträtseln! Der bärtige Mann an der linken Seite des inneren Bogens, aus dessen Munde zwei Schlangen sich winden, bedeutet den Menschen, der den Versuchungen des Teufels unterlegen ist. Eine ähnliche Darstellung findet sich an einem Kapitäl der Baseler Kathedrale.[1]) Eine analoge Darstellung in der italienischen Kunst ist mir nicht bekannt, doch dürften drei Figuren in Sessa (unter dem Adler an der Domkanzel), Salerno (an gleicher Stelle) und im Pal Rufolo in Ravello (an einem Kapitäl), die einen Mann darstellen, der von einer Schlange umringelt und gebissen wird, eine ähnliche Bedeutung haben. Wahrscheinlich sollten hier besonders die Sünden des Fleisches gekennzeichnet werden. An dem Portal von S. Pietro bei S. Stefano in Bologna, wo die Versuchungen und Gefahren der Sünde in verschiedenen Gruppen geschildert sind, reitet ein nackter Mann auf einem Drachen, dessen Schweif in einem

[1]) Beschrieben und erklärt von Cahier in den Nouveaux Mélanges d'Archéologie, Curiosités mystérieuses, S. 177, Abbild. S. 167. — Nach Goldschmidt, Der Albanipsalter, S. 74, stellt den Drachenreiter das Bild des Kampfes mit der Sünde dar.

Kopf endigt und nach dem Kopf des Mannes schnappt. Hier ist wie in S. Marco die Macht der Sünde über den Menschen veranschaulicht. Dasselbe Thema, der Kampf des Menschen gegen die Macht des Bösen, kehrt in allen möglichen Variationen an hunderten von Kirchen immer wieder. Gleich die folgende Szene in S. Marco bietet ein Beispiel hierfür: Ein Löwe, der einen Hirsch anfällt. Die Tierkampfszenen sind Allgemeingut der mittelalterlichen Kunst, wo sie vorkommen, werden sie meistens, wie hier, den Sieg des Bösen über den Menschen darstellen sollen. Für die beiden Kamele ist es schon schwieriger eine richtige Deutung zu finden, sicherlich aber kam ihnen eine symbolische Bedeutung zu, wie aus ihrem Vorkommen an kirchlichen Bauten hervorgeht (z. B. am Baptisterium zu Parma, am Domportal von Traù, auf dem Fussbodenmosaik von S. Maria del Patir[1]) bei Rossano). Nach Bayet[2]) sind wenigstens in der orientalischen Kunst die Kamele Symbole der Pilgerfahrten, doch würde diese Bedeutung zu den anderen Gruppen am Portal wenig passen. Oder sollten sie an den Zug der hl. drei Könige aus dem Morgenland erinnern, wie an einer Skulptur in St. Denis?[3]) Auch das scheint wenig glaubhaft. Wir müssen vorläufig von einer genügenden Erklärung absehen. Fuchs und Hahn, aus der Tierfabel in den Darstellungskreis der kirchlichen Kunst herübergenommen, soll uns die Arglist des Bösen vor Augen führen. In der Regel wird die Szene dargestellt, wo zwei Hühner den sich tot stellenden Fuchs an einer Stange forttragen, so z. B. in S. Zeno zu Verona (Eingang zur Krypta und an der äusseren Schmalseite des rechten Seitenschiffs), in Modena (nördl. Seitenportal), auf den Fussbodenmosaiken von S. Marco in Venedig (I, Taf. 10) und des Domes von Murano (ao. 1111), ferner auf einem Mosaikfragment in S. Giovanni Evang. zu Ravenna. Die im Physiologus[4]) geschilderte Szene stellt ein Relief an der Fassade von S. Pietro in Spoleto dar. Am Dom und Baptisterium von Parma tritt an Stelle des Fuchses der Wolf im Mönchsgewand auf, um die Leichtgläubigen zu verführen. In einer Zwickelfigur im Klosterhof von S. Paolo f. l. m. bei Rom[5]) erkennen wir den Fuchs, der sich als Lehrer verkleidet hat

---

[1]) Diehl, l'Art byzantin, S. 196.

[2]) Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient I partie, l'ancien art simbolique.

[3]) Cahier, Nouv. Mél. a. a. O. S. 211.

[4]) Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, Leipzig 1899. S. 24.

[5]) d'Agincourt I, Archit. Taf. 33, 5.

und das Schaf überlistet. Der Fuchs als Repräsentant des Bösen, der den leichtgläubigen Menschen überlistet, um ihn dann zu verderben, ist also eine der kirchlichen Kunst des Mittelalters ganz geläufige Vorstellung. Die drei folgenden Gruppen stellen wiederum Tierkampfszenen dar und symbolisieren wohl im allgemeinen die Gefahren des Bösen. Für die beiden mit den Hälsen verschlungenen Vögel weiss ich keine Erklärung zu geben. Dass sie nicht rein dekorativ gedacht sind, geht schon aus dem symbolischen Charakter der übrigen Darstellungen hervor. Auf den Zierscheiben der venezianischen Kirchen und Paläste erfreute sich diese Komposition, die wir zuerst auf einer byzantinischen Reliefтafel des 10. Jahrhunderts fanden, einer grossen Beliebtheit. Es folgt der Kampf eines Mannes gegen einen Löwen, es ist Simson, der dem Löwen den Rachen aufreisst. Simson oder auch David im Kampf mit dem Löwen standen in typologischer Beziehung zu Christus.[1]) Besonders in Süditalien findet man Simson oft dargestellt, z. B. am Portal von S. Nicóla in Bari, auf den Bronzethüren von Trani und Monreale zusammen mit einem bogenschiessenden Centauren und einer Sirene (wiederholt), am Portal von S. Giovanni in Brindisi, an einem Kapitäl im Klosterhof bei S. Sofia in Benevent, auf dem mehrfach genannten, für die mittelalterliche Ikonographie ausserordentlich interessanten Bodenmosaik im Dom von Otranto, dann auch am Hauptportal des Domes von Modena (ein nackter Mann, der mit einem Löwen ringt, und nicht wie sonst den Rachen des Tieres aufreisst), in S. Michele zu Pavia und auf der Bronzethür von S. Zeno in Verona. Die häufige Zusammenstellung Simsons mit den Vertretern der finsteren Mächte (Centauren, Sirenen), z. B. auch in S. Marco, legt es nahe in Simson nicht die Verkörperung des guten, sondern vielmehr die des bösen Prinzips zu sehen, wie denn in der That auch Simson als Typus der Juden, die Christus (den Löwen) töteten, galt.[2]) Dem Mann auf der linken Seite entspricht rechts die Frau, die auf einem Drachen reitet, und von einer Schlange in die Brust gebissen wird. Auch sie verkörpert die Sünden des Fleisches. Noch deutlicher ist diese Beziehung auf einem Relief im Museum von Pavia erkennbar, wo eine Sirene zwei Schlangen an den Brüsten trägt. Die gleiche Darstellung an einem

---

[1]) Vgl. Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen, Wien 1849 passim.

[2]) Kraus, Real-Encyklopädie II, 715.

Seitenportal von S. Nicóla in Bari. Die Sirene war aber das Sinnbild der Weltlust[1]) und im mittelalterlichen Italien eines der verbreitetsten Sinnbilder überhaupt. Ein Relief in Alba Fucense lässt ebenfalls keinen Zweifel darüber aufkommen, dass in dem Bilde eines Weibes mit einer Schlange an der Brust die Fleischessünden dargestellt werden sollten. Auf dem Relief ist das Weib völlig nackt, sie hält in den Händen den Leib einer Schlange, die sich oben in zwei Leiber mit zwei Köpfen teilt, die in die Brüste des Weibes beissen, während ein eidechsenartiges Tier zwischen ihren Schenkeln kriecht und zum Überfluss noch ein wie ein Satyr gestalteter Teufel das Weib am Arme festhält.[2]) Im Kreuzgang von S. Sofia in Benevent sieht man ein Weib, das einen Stier und eine Schlange an den Brüsten säugt. Ihre Bedeutung dürfte die nämliche sein, wie bei den eben genannten Figuren.[3])

Die ganze Innenseite des Portals schildert also die Gefahren der Sünde, denen nur derjenige entgeht, der als Gläubiger und Reumütiger durch das Thor in das Haus Gottes tritt.

Einen ähnlichen Gedankengang verfolgte der Künstler, der den Rundbogen über dem Isidorgrabmal in S. Marco meisselte. Dieser Bogen ist älter als das Grabmal des Heiligen, er stammt offenbar aus dem 13. Jahrhundert. Auch hier werden die Gefahren der Sünde versinnbildlicht durch Tierkämpfe, Simson, der des Löwen Rachen aufreisst, Monstren und Greife. Neu ist die Vorstellung eines Elefanten mit turmartigem Aufbau auf dem Rücken. Vielleicht soll hier auch nur auf den Kampf des Guten gegen das Böse angespielt werden. An mittelalterlichen Bauten, namentlich Süditaliens, begegnet man sehr oft dem Elefanten, der jedoch nicht immer den Turm auf dem Rücken trägt.[4])

Weniger klar ist die Bedeutung der verschiedenen Darstellungen

---

[1]) Piper, Mythologie der christlichen Kunst, Weimar 1847, I, 377 ff. — Goldschmidt, Der Albanipsalter, S. 85. Frau mit zwei Schlangen an den Brüsten: „Unzucht".

[2]) Auch die Kunst diesseits der Alpen kennt das Sinnbild der Weltlust in Gestalt eines Weibes, das von einer Schlange gebissen wird. Vgl. Nouv. Mélanges a. a. O. S. 201. Kapitäl aus Vézélay, 202 Kapitäl aus Freising, 208 aus Urcel. Ferner am Portal von St. Pierre in Moissac.

[3]) Oder soll man hier an die Terra denken? Vgl. die Darstellung der Terra auf der Exultetrolle der barbarinischen Bibliothek, d'Agincourt, Taf. 56, 4 und ebenda Taf. 53. Auf der Bronzethür von S. Zeno ist gleichfalls eine Frau mit zwei Tieren an den Brüsten dargestellt.

[4]) Im Physiologus (Strzygowski a. a. O. S. 42) wird der Elefant in Beziehung zu Adam und Eva und zum Sündenfall gesetzt.

an der Stirnseite des inneren Portalbogens. Nach der Erklärung im Textband der Basilica di S. Marco hätten wir in diesen Szenen Darstellungen aus dem ruhigen und bewegten Leben zu erkennen, symbolisiert durch den Löwen auf der einen und den Stier auf der anderen Seite. Es wäre aber auffallend, dass der Löwe von einem Weib und der Stier von einem Mann geritten wird, während man eher das Umgekehrte erwarten dürfte, nämlich dass der Mann als Vertreter des bewegten Lebens auf dem Löwen ritte, und die Frau auf dem Stier. Auch die Beziehung der ersten Szene links auf Kain und Abel erscheint mir gezwungen. In welchem Zusammenhang stünde die alttestamentarische Begebenheit mit den übrigen Darstellungen? Die Kampf- und Jagdszenen sollen doch wohl weniger das bewegte Leben, als vielmehr den Kampf des Menschen wider die Mächte des Bösen zur Anschauung bringen. In diesem Sinne dürften die an kirchlichen Bauten ungemein häufig vorkommenden Kämpfe zwischen Menschen untereinander und zwischen Menschen gegen Tiere am ehesten zu deuten sein. Auch der Centaur mit der Lanze, der zwischen den anderen Gruppen sich befindet, und dessen Bedeuteng als Repräsentant des Bösen unzweifelhaft ist, legt es nahe, jenen Kampfszenen eine symbolische Bedeutung beizumessen.[1]) Wie die Sirene, so gehört auch der Centaur zu den verbreitetsten Vorstellungen an den mittelalterlichen Kirchenbauten Italiens im Norden wie im Süden. Für die übrigen Darstellungen des Portalbogens muss ich die Erklärung schuldig bleiben, möglich, dass sie sich auf den ehrlichen und unehrlichen Handel und auf die Bestrafung des letzteren beziehen sollen.[2])

An der Bogenlaibung der äusseren Archivolte sind die Beschäftigungen während der 12 Monate dargestellt (Taf. 84*, 85*). An den beiden unteren Enden des Bogens stehen zwei Vasen, aus denen Ranken emporwachsen, neben den Vasen links zwei Fasanen und rechts zwei Reiher. Die Ranken verschlingen sich und bilden zwölf medaillonartige Felder. Die Beschäftigungen während der einzelnen Monate sind folgende:

Januar. Ein bartloser Mann in kurzem Rock mit Stiefeln trägt einen Eichenstamm auf der rechten Schulter. Über dem Baumstamm ist durch einige Wellenlinien Wasser angedeutet.

Februar. Bärtiger Mann in einem Fell mit Kapuze sitzt auf

---

[1]) Pieper, Mythologie der christlichen Kunst I, S. 394 ff.

[2]) So nach dem Text von „Basilica di S. Marco".

einem Lehnstuhl und hält eine Hand und einen Fuss ans Feuer, um sich zu wärmen. Über dem Stuhl zwei Fische.

März. Ein Krieger mit Mantel und umgegürtetem Schwert stützt sich mit der Rechten auf eine Lanze, mit der Linken auf einen spitz zulaufenden Schild. Zu seinen Füssen kniet eine kleine männliche Figur, die in ein langes Horn bläst. Über dem rechten Arm des Kriegers ein Widder.

April. Ein bartloser Mann in kurzem Rock hält mit der Linken die Beine eines Lammes, das ihm über den Schultern hängt, mit der Rechten fasst er an einen Zweig. Stierkopf über dem Lamm.

Mai. Ein bartloser Mann in einem langen Gewand und mit einem Mantel bekleidet sitzt auf einem Thron mit hoher Lehne und hält eine Blume in den Händen. Zwei Frauen krönen ihn mit einer Blumenkrone. Über dem Kopf der linken Frau zwei Köpfe (Zwillinge).

Juni. Ein bärtiger Mann in kurzem Rock mit nackten Beinen und einem breitkrämpigen Hut auf dem Kopf hält mit der Linken eine Korngarbe, die er mit der Sichel abschneidet, rechts oben Seespinne (Krebs).

In der Mitte des Bogens auf einer runden mit Sternen besäeten Scheibe das Brustbild des bartlosen Christus, der mit der Rechten segnet und in der Linken eine Rolle trägt. Links die Sonne als bärtiger Kopf von einem Strahlenkranz umgeben, rechts der Mond als weiblicher Kopf in der Mondsichel. Sonne und Mond haben ihre Hände wie anbetend erhoben.

Juli. Bärtiger Mann in kurzem Rock, der Kopf von einem breitkrämpigen Hut beschattet, mäht Gras mit einer Sense. Über ihm der Kopf eines Löwen.

August. Ein junger Mann in einem leichten kurzen Rock sitzt auf einem Stuhl mit Lehne, auf die er sich mit dem rechten Ellenbogen stützt. Der Kopf ruht in der rechten Hand. In der Linken hält er einen geflochtenen Fächer. Über demselben eine sitzende Jungfrau, die sich nach den Schläfer umwendet.

September. Bartloser Mann trägt auf dem Rücken einen Korb mit Weintrauben. Über ihm ist rechts ein Vogel und links eine Hand, die eine Wage hält, sichtbar.

Oktober. Junger Mann mit hohem spitzen Hut gräbt mit einem Grabscheit. Links oben Skorpion.

November. Junger Mann mit breitem Hut hält in beiden Händen Vögel, die er in einer Vogelfalle gefangen hat. Links oben bogenschiessender Centaur.

Dezember. Ein bärtiger Mann schlachtet ein Schwein ab. Rechts oben ein Steinbock mit Schlangenleib, links eine nackte Frauengestalt, die einen Drachen am Hals gepackt hat, der sie in ihre rechte Brust beisst.

Jedem Monat ist ein Spruchband beigegeben, auf dem die jetzt verwischten Namen der Monate standen.[1]) Im folgenden stelle ich die mir bekannten Darstellungen der Monatsbeschäftigungen zusammen. Man wird aus der vergleichenden Tabelle am besten ersehen, in welchen wesentlichen Punkten die Reliefs von S. Marco von den übrigen Darstellungen in Italien abweichen. Für die Stichworte waren die Ausführungen Strzygowski's massgebend, der in seiner Abhandlung über die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 die Stichworte für die römische, byzantinische und italienische Kunst nebeneinander gestellt hat.

Januar. Byzant. Kunst: Hasenjagd. Schweineschlachten.
Ital. Kunst: Janus. Kälte. Schmaus.
Venedig, Portal von S. Marco: Mann mit Baumstamm.
„ Kapitäl am Dogenpalast: Mann am Feuer.
Padua, Portal der Eremitani: Mann am Feuer.
Verona, Portal von S. Zeno: Mann am Feuer.
Ferrara, Relief an der Domfassade: Janus mit Henkelkrug.
Potsdam,[2]) Kapitäl: Janus auf Stuhl sitzend.
Modena, nördl. Dompartal: Mann schneidet Holz.
Reggio,[3]) S. Prospero, Bodenmosaik: ?

---

[1]) Die Darstellungen der Monate sind mehrfach beschrieben, von Ruskin, Stones of Venice II, 272 ff. — Robertson, The Bible of St. Mark, S. 94 ff. m. Abbild. nach Photographien von Naya. — Textband zu Basilica di S. Marco. S. 249 f. Abbild. Taf. 127a—127d. — Strzygowski, Die Monatscyklen der byzant. Kunst. Rep. f. K. XI, S. 44 ff. — Derselbe, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahr 354. Str. betont als erster die Sonderstellung der venezianischen Monatsbeschäftigungen im Kreise der italienischen Skulptur und ihren Zusammenhang mit der byzant. Kunst.

[2]) Ich reihe das Kapitäl, auf das mich Dr. A. Goldschmidt aufmerksam machte, hier ein, da es mir unzweifelhaft der oberitalischen Bildhauerschule anzugehören scheint. Es befindet sich im Park von Sanssouci nahe der dortigen Bildergallerie.

[3]) Das Mosaik, erwähnt im Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica, Roma 1844, S. 182, befindet sich nicht mehr in der Kirche. Es stammt aus dem 12. Jahrhundert und stellt die Tierkreiszeichen und Monate dar.

Parma, Relief im Baptisterium: Wurstbereitung. Mann mit Hacke.
„ Domportal: sitzender Janus.
Borgo S. Donnino, Relief am Dom: Wurstbereitung.
Cremona, Domportal: Mann an einer Tafel von Diener bedient.
Aosta, Mosaik im Dom: Janus zwischen zwei Gebäuden stehend (Abbild. Aus'm. Weerth, Der Mosaikfussboden in S. Gereon zu Köln, Bonn 1873, Taf. 9).
Pisa, Portal des Baptisteriums: Mann am Feuer.
Lucca, Relief am Dom: Mann am Feuer (Schmarsow, S. Martin von Lucca, S. 94 f.).
Florenz, Taufbrunnen im Mus. Naz. aus Lucca: Sitzender Janus.
Arezzo, S. Maria della Pieve: Janus mit Krug in der Hand auf einen Kessel zuschreitend.
Perugia, Brunnen auf Piazza del Municipio: Mann und Frau beim Mahl.
Otranto, Bodenmosaik: Mann am Feuer. (Schulz, Denkmäler etc. I, S. 262).
Monreale, Kapitäl im Klosterhof: Mann am Feuer.
Traù, Domportal: Wurstbereitung (Eitelberger, Mittelalterliche Kunstdenkmäler Dalmatiens, S. 206). [1])

Februar. Byzant. Kunst: Kälte.
Ital. Kunst: Baumkultur. Fischfang.

Venedig, S. Marco: Mann am Feuer.
„ Dogenpalast: Fischfang.
Padua: Holzhacken.
Verona: Baum beschneiden.
Ferrara: Mann Baum beschneidend. Kessel auf dem Feuer.
Potsdam: Mann hält einen Baumstamm.
Modena: Mann am Feuer.
Parma, Baptisterium: Mann mit Grabscheit.
„ Dom: Fischfang.
Piacenza, Bodenmosaik in der Krypta von S. Savino: Baum und Weinstock beschneiden (Aus'm Weerth a. a. O., Taf. 8).
Cremona: Mann mit Grabscheit.
Aosta: Mann am Feuer.

[1]) Bei den engen Beziehungen zwischen der Kunst Italiens und der Dalmatiens darf das Domportal von Traù nicht übergangen werden.

Pisa: Fischfang.
Lucca: Fischfang.
Florenz: Ein nach links schreitender Mann hält einen unkenntlichen Gegenstand. Kopf und rechter Arm fehlen.
Arezzo: Baum beschneiden.
Perugia: Fischfang.
Bari, Relief über einem Seitenportal von S. Nicóla: Baum beschneiden.
Otranto: Mann dreht Ferkel am Spiess.
Monreale: Holzhacken. Baum beschneiden.
Traù: Baumkultur.

März. Byzant. Kunst: Krieg.
Ital. Kunst: Baumkultur. Weide.
Venedig, S. Marco: Krieger. Mann ins Horn stossend.
„ Dogenpalast: Mann ins Horn stossend.
Padua: Nackte Gestalt mit zwei Hörnern (Windgott).
Verona: Mann mit zwei Hörnern.
Ferrara: Windgott, Mann mit Blumen in der Hand.
Modena: Beschneiden des Weinstockes.
Parma, Baptisterium: Mann ins Horn blasend.
„ Dom: Dornauszieher.[1])
Borgo S. Donnino: Mann ins Horn blasend.
Piacenza: Mann ins Horn blasend.
Cremona: Mann ins Horn blasend.
Pavia: Bodenmosaik von S. Michele: Mann ins Horn blasend (Abbild. Aus'm. Weerth a. a. O., Taf. 4).
Mailand: Kanzel in S. Ambrogio: Dornauszieher.
Aosta: Baum (Weinstock) beschneiden.
Pisa: Mann in Tunica und Pallium in der Stellung des Dornausziehers.
Lucca: Baum beschneiden.
Florenz: Nackter Dornauszieher.
Arezzo: Mann stösst ins Horn.
Perugia: Baum beschneiden und Dornauszieher.
Otranto: Dornauszieher.

[1]) Ausser bei den weiter unten zu nennenden Monatsdarstellungen kommt der Dornauszieher zusammen mit anderen Figuren an einem Kapitäl im Pal. Rufolo zu Ravello vor.

Monreale: Mann mit zwei Hörnern.
Traù: Krieger.

April. Byzant. Kunst: Weide.
Ital. Kunst: Blumen.

Venedig, S. Marco: Widderträger.
„ Dogenpalast: Hirt.
Padua: Mann mit Zweigen (Blumen).
Verona: Mann mit Blumen.
Modena: Mann mit Blumen.
Parma, Baptisterium: Mann mit Blumen.
„ Dom: Mann hält zwei Zweige.
Borgo S. Donnino: Ebenso.
Piacenza: Ebenso.
Cremona: Ebenso.
Pavia: Ebenso.
Mailand: Ebenso.
Aosta: Ebenso.
Pisa: Ebenso.
Lucca: Mann mit Blumen.
Florenz: Mann mit Blumen (undeutlich).
Arezzo: Mann mit Blumen.
Perugia: Mann und Frau mit Blumen.
Otranto: Hirt.
Monreale: Mann mit Blumen.
Traù: Mann mit Schafherde. Schafschur.

Mai. Byzant. Kunst: Blumen.
Ital. Kunst: Ritterfahrt.

Venedig, S. Marco: Thronender Mann von zwei Frauen mit Blumenkrone gekrönt.
„ Dogenpalast: Mann mit Blumen.
Padua: Krönung mit Blumenkranz.
Verona: Reiter.
Potsdam: Reiter.
Modena: Reiter führt sein Pferd.
Parma, Baptisterium: Reiter, zwei Knaben auf einem Baum. Jungfrau.
„ Dom: Reiter führt sein Pferd.
Borgo S. Donnino: Reiter. Zwei Knaben auf einem Baum. Jungfrau.

Piacenza: Reiter sein Pferd zur Tränke führend.
Cremona: Reiter. Zwei Knaben auf einem Baum. Zwei Männer zu Fuss. Weibliche Gestalt.
Pavia: Mann mit Sense.
Mailand: Mann mit Sense.
Aosta: Reiter.
Pisa: Ebenso.
Lucca: Ebenso.
Florenz: Reiterin.
Perugia: Reiter und Reiterin.
Arezzo: Reiter.
Otranto: Mann auf Bank hält sich an Zweigen (Früchte pflückend).
Monreale: Mann mit Stier (?).

Juni. Byzant. Kunst: Heuernte.
Ital. Kunst: Ernte.
Venedig, S. Marco: Kornschneiden.
„ Dogenpalast: Kirschenernte.
Padua: Kornschneiden.
Verona: Früchte pflücken.
Potsdam: Kornschneiden mit Sichel.
Modena: Mann mit Sense schneidet Korn.
Parma, Baptisterium: Mit Sichel Kornschneiden.
„ Dom: Mann Sense dengelnd.
Piacenza: Mann mit Sense.
Cremona: Mann schneidet mit Sichel Korn.
Aosta: Mann mit Sense.
Pisa: Mann mit Sichel.
Lucca: Kornschneiden mit Sichel.
Florenz: Ebenso.
Arezzo: Ebenso.
Perugia: Ebenso.
Benevent: Ebenso.
Bari: Ebenso.
Otranto: Ebenso.
Monreale: Mann mit Sense.

Juli. Byzant. Kunst: Ernte.
Ital. Kunst: Ernte.

Venedig, S. Marco: Heuernte.
„ Dogenpalast: Mann schneidet mit Sichel Getreide.
Padua: Dreschen.
Verona: Getreide schneiden.
Ferrara: Mann führt ein Pferd. Korngarben.
Modena: Mit Sichel Korn schneiden.
Parma, Baptisterium: Mann treibt Pferd auf die Tenne.
„ Dom: Mann schneidet mit Sichel Korn.
Piacenza: Ebenso.
Cremona: Zwischen Juni und August folgende Darstellung: Mann mit einem Stock, vor ihm ein Löwe und zwei Tiere an einem Pult.
Aosta: Mann mit Sichel.
Pisa: Dreschen.
Lucca: Ebenso.
Florenz: Ebenso.
Arezzo: Ebenso.
Perugia: Dreschen und Kornschütten.
Benevent: Undeutlich, vielleicht Böttcher?
Otranto: Dreschen.
Monreale: Kornschneiden.

August. Byzant. Kunst: Hitze.
Ital. Kunst: Ernte.

Venedig, S. Marco: Mann mit Fächer schlafend.
„ Dogenpalast: Böttcher.
Padua: Ebenso.
Verona: Ebenso.
Ferrara: Ebenso.
Modena: Mann mit Pflug.
Parma, Baptisterium: Böttcher. Jungfrau an einem Baum.
„ Dom: Böttcher.
Piacenza: Ebenso.
Cremona: Ebenso.
Aosta: Dreschen.
Pisa: Feigenernte.
Lucca: Feigenernte.
Florenz: Reiter unter einem Baum (undeutlich).

Arezzo: Böttcher. Feigenbaum.
Perugia: Feigenernte.
Benevent: Feigenernte.
Otranto: Traubenernte.
Monreale: Böttcher.

September. Byzant. Kunst: Weinernte.
Ital. Kunst: Weinernte.
Venedig, S. Marco: Winzer trägt Weinbutte.
„ Dogenpalast: Weinkelter.
Padua: Mann auf Leiter, Baum.
Verona: Traubenlese.
Ferrara: Traubenlese.
Modena: Weinkelter.
Parma, Baptisterium: Traubenlese.
„ Dom: Traubenlese.
Piacenza: Weinkelter.
Cremona: Weintraubenverkauf.
Aosta: Weinkelter.
Pisa: Weinkelter (zusammen mit Oktober auf einer Platte vereinigt).
Lucca: Weinkelter.
Florenz: Weinkelter.
Arezzo: Trauben in Korb sammeln.
Perugia: Weinkelter, Mann mit Weinkorb.
Benevent: Weinernte und Kelter.
Otranto: Weinkelter.
Monreale: Weinlese.

Oktober. Byzant. Kunst: Vogelfang.
Ital. Kunst: Wein, Acker.
Venedig, S. Marco: Ackersmann mit Schaufel (eigentlich November).
„ Dogenpalast: Kräuterernte.
Padua: Mann, zwei Fässer.
Verona: Mann mit Schwein, schlägt Eicheln vom Baum.
Modena: Wein in Fässer füllen.
Parma, Baptisterium: Säender.
„ Dom: Sitzender gekrönter Mann mit Becher (?).
Piacenza: Säender.
Aosta: Säender.

Pisa: Füllen eines Fasses.
Lucca: Füllen eines Fasses.
Florenz: Mann an einem Baum.
Arezzo: Säender.
Perugia: Fass mit Wein füllen, Reifen um Fass schlagen.
Benevent: Zwei Männer, davon der eine zwei Gefässe an einem Stock über dem Rücken trägt.
Otranto: Pflügen mit zwei Stieren.
Monreale: Säender.

November. Byzant. Kunst: Pflügen, Säen.
Ital. Kunst: Acker.

Venedig, S. Marco: Vogelfang (eigentlich Oktober).
„ Dogenpalast: Mann zieht Knollen aus der Erde.
Padua: Schweineschlachten.
Verona: Schweineschlachten.
Modena: Säender.
Parma, Baptisterium: Mann mit Früchten.
„ Dom: Ausnehmen eines Schweines.
Cremona: Ausnehmen eines Schweines.
Aosta: Holztragen.
Pisa: Pflügen.
Lucca: Pflügen.
Florenz: Pflügen.
Arezzo: Mann zieht Knollen aus der Erde.
Perugia: Pflügen und Säen.
Benevent: Säen.
Otranto: Säen.
Monreale: Mann mit Schwein.

Dezember. Byzant. Kunst: Säen, Hasenjagd.
Ital. Kunst: Schweineschlachten.

Venedig, S. Marco: Schweineschlachten.
„ Dogenpalast: Schweineschlachten.
Padua: Ausweiden des Schweines.
Verona: Mann mit Holz und Axt.
Modena: Holzhacken.
Parma, Baptisterium: Baum beschneiden.
„ Dom: Baum beschneiden.

Piacenza: Ausweiden des Schweines.
Cremona: Baum beschneiden.
Aosta: Schweineschlachten.
Pisa: Ausweiden des Schweines.
Lucca: Schweineschlachten.
Florenz: Schweineschlachten.
Arezzo: Schweineschlachten.
Perugia: Ausweiden des Schweines, Mann trägt Schwein auf dem Rücken.
Benevent: Mann trägt Schwein auf dem Rücken.
Otranto: Schweineschlachten.
Monreale: Schweineschlachten.

Die Mehrzahl der genannten Darstellungen befinden sich an Kirchenportalen, und zwar an den Mittelportalen der Hauptfassade (S. Marco, Parma, Cremona, Verona, Pisa, Arezzo, Traù), mit Ausnahme von Padua und Modena, wo sie an den Seitenportalen angebracht sind. An Kapitälen sahen wir die Monatsbeschäftigungen viermal (Venedig, Potsdam, Benevent und Monreale. In Benevent und Monreale stehen die Säulchen mit jenen Kapitälen an der Stelle des Kreuzgangs, wo dieser rechtwinklig in den unbedeckten Hof hinausspringt, eine Anordnung, die soviel ich weiss ausserdem nur noch in S. Zeno zu Verona vorkommt. Also auch hier waren die Monatsdarstellungen an besonders hervorragendem Platz angebracht). Einzelne Reliefs mit Monatsdarstellungen in Ferrara, Parma, Borgo S. Donnino, Lucca und Bari. Einmal kommen sie als Brunnenreliefs vor (Perugia), einmal an einem Taufbrunnen (Florenz) und fünfmal auf Bodenmosaiken (Aosta, Pavia, Piacenza, Reggio, Otranto).[1]) Der Zeit nach gehören sie vorwiegend dem 12. und 13. Jahrhundert an, jünger sind die Skulpturen in Padua und am Dogenpalast zu Venedig.

Schon aus der Zusammenstellung der einzelnen Szenen im vorhergehenden wird man erkannt haben, dass die Monatsbeschäftigungen am Portal von S. Marco in manchen Punkten von denen im übrigen Italien abweichen, ohne doch völlig mit denen der byzantinischen Kunst übereinzustimmen. Eine genaue Übereinstimmung ist auch unter den anderen Darstellungen der Monate in Italien nicht vorhanden, wie aus der Tabelle ersichtlich ist. Für den Januar passen die Schlagwörter der byzan-

[1]) Revue archéologique, 1876 (Bd. 32), S. 400 ff. E. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie.

tinischen Kunst nicht auf die venezianische Skulptur. Der Februar steht in Venedig (übrigens auch in Modena und Aosta) unter dem Zeichen der Kälte. Für März schreibt die byzantinische Kunst den Krieger vor, hierin von den Skulpturen an S. Marco und Traù gefolgt, nur dass in Venedig ausserdem noch der ins Horn blasende Mann (Windgott) angebracht ist, der für gewöhnlich in der italienischen Kunst den März vertritt. Der April ist in der italienischen Kunst durchweg der Blumenmonat, wo die Weide vorkommt (S. Marco, Dogenpalast, Otranto, Traù), geschieht das unter dem unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss der byzantinischen Kunst. Der Mai dagegen ist für die byzantinische Kunst und ihr folgend für Venedig (S. Marco und Dogenpalast) der Blumenmonat. Juni ist in der byzantinischen Kunst die Zeit der Heuernte. Der Monat ist in Venedig mit dem Juli verwechselt, während umgekehrt im Juni das Getreide geerntet wird, was in der byzantinischen Kunst im Juli geschieht. Der August stimmt in Venedig wieder mit der byzantinischen Kunst überein (Hitze), während im übrigen Italien Früchte geerntet oder Reifen um die Fässer geschlagen werden. September ist sowohl in der byzantinischen, als auch in der italienischen Kunst der Weinmonat. Oktober und November sind in Venedig wiederum verwechselt, Dezember schliesst sich an die italienische Kunst an.

In ikonographischer Hinsicht sind also die Portalskulpturen von S. Marco mit byzantinischen Darstellungen verwandt, stilistisch dagegen sind sie ganz verschieden von den zahlreichen Werken an S. Marco, die im vorhergehenden besprochen wurden, und die die engsten Beziehungen zur byzantinischen Kunst erkennen liessen. Offenbar waren es Anregungen, die von der oberitalischen Kunst, im besonderen von Parma ausgingen, und in Venedig dem überwiegenden byzantinischen Einfluss erfolgreich entgegen traten. Bei einem später zu behandelnden Werke, der Anbetung der Könige in S. Maria della Salute, werde ich noch eingehender auf diese oberitalischen Kunstströmungen innerhalb der venezianischen Kunst zurückkommen.

Die Stirnseite desselben Bogens nehmen die weiblichen Figuren der Tugenden und Barmherzigkeiten[1]) (Taf. 84, 127—88, 127 d) in folgender Reihenfolge ein: Stärke ringt mit dem Löwen. Die Darstellung

---

[1]) Die Reihenfolge der Barmherzigkeiten stimmt nicht mit der Reihenfolge der neun Seligpreisungen (Matth. V, 3—11) überein, sondern ist willkürlich verändert. Basilica di S. Marco, S. 250f.

entspricht dem Mosaikbild in der Hauptkuppel von S. Marco.[1]) Gerechtigkeit hält die Wage in der Rechten (Mosaik und Skulptur gleich). Treue, in der Rechten ein Spruchband, die Linke vor der Brust (Mosaik und Skulptur gleich). Mässigung giesst eine Flüssigkeit in ein Gefäss (Mosaik und Skulptur gleich). Klugheit hält zwei drachenartige Schlangen in den Händen (Mosaik und Skulptur gleich). Güte, sitzend, hält Spruchband (Mosaik anders als Skulptur). Mitleid, sitzend, hält Spruchband (Mosaik anders). Bescheidenheit, halb liegend, hält mit beiden Händen Spruchband (Mosaik anders). Standhaftigkeit hält zwei Medaillons mit weiblichen Büsten (Mosaik ähnlich, nur steht dort die Figur, und in den Medaillons sind der Kopf Christi mit dem Kreuznimbus und ein jugendlich bartloser Kopf mit Strahlennimbus angebracht). Demut der Bescheidenheit entsprechend (Mosaik anders). Keuschheit, sitzend, hält in der Linken Spruchband (Mosaik anders). Geduld, sitzend, hält in der Rechten Spruchband (Mosaik anders). Reue hält in der Rechten Spruchband, die Linke fasst an den Halsausschnitt des Gewandes (Mosaik und Skulptur gleich). Enthaltsamkeit hält in der Linken ein Gefäss, in der Rechten Brode (stimmt auch in der verfehlten Rückenansicht mit dem Mosaik überein). Hoffnung hat die Rechte erhoben und hält in der Linken ein Spruchband (Mosaik und Skulptur gleich). Liebe hält in der Rechten ein Spruchband (Mosaik anders). Gebet hält das Spruchband in der Linken, die Rechte vor der Brust nach aussen gekehrt (fehlt im Mosaik). Der Inhalt der Spruchbänder lässt sich, wo er verwischt ist, aus den Mosaiken ergänzen,[2]) mit denen die Skulpturen zum Teil genau übereinstimmen. Wie jene, gehören auch die Reliefs dem 13. Jahrhundert an, und zeigen in der Gewandung, die in einer gegürteten Tunika (zuweilen mit Überfall) und einem Schleier besteht, den deutlichen Einfluss der Antike. Ein Teil der Figuren, die Tugenden, die sich rechts und links an die Barmherzigkeiten anschliessen, haben den Nimbus, der auf dem Mosaik allen gemeinsam gegeben ist. Freier im Stil als die Reliefs der inneren Archivolte, unterscheiden sich die Tugenden und Barmherzigkeiten auch darin von jenen, dass sie sich den gegebenen Raumverhältnissen ungezwungen anpassen. Wo der Raum für

[1]) Vgl Basilica di S. Marco, I, Taf. 12 u. 13.

[2]) Abgedruckt bei P. Saccardo, Les Mosaïques de Saint-Marc à Venise. Venise 1897, S. 239 f. Auch Robertson, The Bible of St. Mark, S. 281 ff. mit Abbildungen. — Schon Schnaase, Gesch. der bild. Künste VII, S. 290, machte auf die Ähnlichkeit der Skulpturen mit den Mosaiken aufmerksam.

eine gerade aufrechtstehende Figur nicht ausreichte, wurde sie sitzend oder halbliegend gebildet.

Darstellungen der Tugenden kommen, wenn auch nicht in der Vollzähligkeit wie in Venedig, sonst noch mehrfach in Italien vor. Am Nord- und Westportal des Baptisteriums zu Parma[1]) sind die vier Kardinaltugenden angebracht, die in beiden Händen zwei Rosetten mit Brustbildern zweier anderer Tugenden halten. An der Bronzethür von S. Zeno[2]) aus dem Ende des 12. Jahrhunderts und am Portal des Domes von Piacenza[3]) sind gleichfalls Tugenden dargestellt. Auch auf Bodenmosaiken kommen sie vor: in Cremona,[4]) Benedetto di Polirone bei Mantua,[5]) Vercelli[6]) und Pavia.[7])

Im 14. Jahrhundert sind sie häufig als Sarkophagträgerinnen verwandt. Die Seligpreisungen finden sich am Hauptportal des Domes von Borgo S. Donnino, wo sie auf Spruchbändern von Männern gehalten werden, und als Gegenstück zu den zehn Geboten dienen, die ebenfalls auf Spruchbändern von Männern getragen werden, die Werke der Barmherzigkeit am Baptisterium von Parma.[8])

---

[1]) Zimmermann, Oberital. Plastik, S. 134 f.

[2]) Zimmermann a. a. O. S. 68.

[3]) Zimmermann a. a. O. S. 95.

[4]) Kampf der Tugenden gegen die Laster, Abbild. Aus'm Weerth, Mosaik von S. Gereon, Taf. 6. .

[5]) Carlo d'Arco, Degli Arti etc. die Mantova, Taf. I. — Aus'm Weerth a. a. O. Taf. 5.

[6]) Revue archéol., 1876, S. 400 ff.

[7]) Bodenmosaik im Hof neben der Kathedrale gefunden. Revue archéol. 1887. I, 45.

[8]) Nach Matth. XXV, 35 ff. Zimmermann a. a. O. S. 124.

IV. TEIL.

II. ABSCHNITT.

EINZELNE WERKE VENEZIANISCHER SKULPTUR IM 13. JAHRHUNDERT

GRUPPE DER ANBETUNG DER KÖNIGE UND DAMIT VERWANDTE WERKE. CHRISTUS-RELIEF IN TREVISO. PORTAL IN S. GIUSTINA ZU PADUA. ÄUSSERE ARCHIVOLTE DER WESTFASSADE VON S. MARCO MIT DARSTELLUNGEN DER BERUFSARTEN.

Die Anbetung der Könige, Figurengruppe in einem Seitenraum von S. Maria della Salute (Abbild. 14), früher in SS. Filippo e Jacopo.

In der Mitte thront die Madonna auf einer mit Kissen belegten Bank in Vorderansicht. Der Kopf ist ein wenig nach links gewendet, die Augen blicken über den von links kommenden König hinweg. Das lange faltenreiche Gewand lässt nur die Fussspitzen hervorsehen. Auf dem Haupt, das von einem Schleier bedeckt ist, trägt sie eine Krone. Die Rechte hält den Schleier, die Linke das Kind, das auf ihrem linken Oberschenkel sitzt. Das Kind ist mit langer Tunika und Mantel bekleidet. Die linke Hand ist abgebrochen, die rechte im sogen. Segensgestus dem König entgegengestreckt. Der von links kommende König ist im Begriff, auf das rechte Knie zu sinken. Mit der Linken hebt er den Deckel einer Büchse ab, die er in der vom Mantel bedeckten Rechten trägt. Seine Kleidung besteht in einem langen Untergewand und einem Mantel, der auf der linken Schulter zusammengeknöpft ist. Das Haupt ziert eine Krone, unter der die lockigen Haare hervorquellen. Ein langer spitz zulaufender Bart charakterisiert ihn als den ältesten der Könige. Die beiden anderen Könige sind leider nicht erhalten, dafür aber die Figur des Joseph, der rechts neben der Madonna steht. Seine Kleidung besteht aus einem langen Rock, der fast bis zu den Knöcheln reicht, und um den Leib durch einen Riemen befestigt ist, an dem ein Messer hängt. Der über beide Schultern fallende Mantel wird über der Brust durch ein Band festgehalten. Der Kopf samt den Ohren ist von einer enganliegenden Pelzmütze bedeckt, die unter dem Kinn zugebunden ist, und unter der die kurzen Locken vorsehen. Die Füsse stecken in breiten Schuhen mit Riemen. Mit der Linken stützt er sich auf einen Krückstock, der rechte Ellenbogen ruht auf der linken Hand, die rechte Hand hat er an die Wange gelegt. Er trägt einen

Abbild. 14. Venedig, S. Maria della Salute

dichten krausen Vollbart. Die Augensterne der Figuren sind schwarz gemalt, die Rückseiten nur oberflächlich bearbeitet, da die Figuren für die Vorderansicht in einem Tympanon berechnet waren.[1])

Ist die Gruppe das Werk eines venezianischen Meisters? Weder der feierlich-grossartige Typus der Madonna, noch der edle Typus des Königs und der mehr derbe des Joseph, noch auch die Behandlung der Gewandung zeigen Spuren byzantinischen Einflusses oder eine Verwandtschaft mit den byzantinisierenden Werken der venezianischen Bildhauerschule. Venturi,[2]) der die Gruppe erwähnt, schreibt sie demselben Meister zu, der die Anbetung der Könige im Tympanon von S. Mercuriale zu Forlì meisselte. Zur gleichen Schule rechnet er auch die Gruppe des hl. Markus (vielmehr Joseph) und des Engels am Hauptportal von S. Marco und die vier Figuren des Habakuk, David, Zacharias und Sophonias in der Cap. Zen ebenda. Vermutungsweise bringt dann Venturi die von Cicogna erwähnte Inschrift an S. Niccolò in Treviso: „Anno Dni MCCLXXVII Hoc Ops Fecit Donats Mag. Sci Marci De Venec", mit der Gruppe von S. Marco zusammen, und da ein Meister Donatus mit Niccolo Pisano in Siena gemeinsam thätig war, so scheint ihm die Identität dieses Donatus mit dem in Treviso genannten und mit dem Meister der Werke in Forlì und Venedig wahrscheinlich, um so mehr, als die Madonna von Forlì gewisse Anklänge an den Stil des pisaner Meisters zeige: „Non essendo del resto la grandiosa Madonna e il robusto Fanciullo della lunetta di San Mercuriale liberi dall' influsso del grande maestro che tenne il campo nella scultura." Was die letztere Behauptung anlangt, so möchte ich im Gegensatz hierzu gerade die Verschiedenheit betonen, die das Werk von Forlì von dem Stil des Niccolo Pisano trennt, und ihm vielmehr ganz das Gepräge der oberitalienischen Schule verleiht.[3]) Ferner aber kann das Tympanon von San Mercuriale schwerlich von derselben Hand gemeisselt sein, als die venezianische Gruppe. Die Madonna von Forlì hat zwar denselben Typus als die in Venedig, aber alles ist bei ihr ins Rohe, Plumpe und Unproportionierte vergröbert. Die übermässig grossen Köpfe des Joseph und der drei schlafenden Könige zeigen den gleichen Abstand von der

[1]) Die Höhe der Madonna beträgt ungefähr 1 Meter, die des Joseph 95 cm.

[2]) L'arte 1898, S. 247 f. Lo scultore romanico del San Mercuriale di Forlì. Ebda. Abbildung des Tympanons.

[3]) Für den oberitalischen Ursprung spricht sich auch Schmarsow aus, S. Martin von Lucca, S. 241 f.

venezianischen Gruppe, die Gewandung ist weit schematischer stilisiert, als in Venedig. Nicht an den Stil des Pisaner Meisters erinnert die Madonna in Venedig, sondern an den Stil des grössten oberitalienischen Bildhauers des Mittelalters, an Benedetto Antelami. Der Vergleich mit dem Tympanon des Nordportals am Baptisterium zu Parma[1]) zeigt in der That eine so überraschende Verwandtschaft beider Werke, dass man einen Einfluss des Antelami auf die Figurengruppe in S. Maria della Salute wird annehmen müssen.

Der Typus der Madonna mit dem etwas leeren Ausdruck im Gesicht ist in Parma derselbe, wie in Venedig, die Haltung von Mutter und Kind nur in unwesentlichen Zügen verändert. Die Gewandung ist in der Hauptsache ebenfalls gleich, nur dass die venezianische Madonna sich durch einen flüssigeren und natürlicheren Faltenwurf auszeichnet. Die Stellung des Königs in Venedig entspricht ganz der des ältesten Königs in Parma, dessen Hände leider abgebrochen sind, sodass sich nicht mehr sagen lässt, ob er auch im Begriff war, die Büchse zu öffnen, die er als Geschenk darbrachte. Auch hier wird man der venezianischen Figur den Vorzug geben müssen namentlich wegen der reichen und geschmackvollen Drapierung des Mantels. Die Haltung Josephs ist zwar eine verschiedene — in Parma ist die Erscheinung des Engels vor Joseph dargestellt — doch zeigt die Kleidung wieder eine weitgehende Übereinstimmung. Ohne Zweifel ist die venezianische Gruppe stilistisch entwickelter als die des Antelami in Parma. Da Antelami um 1200 thätig war, so möchte ich als Entstehungszeit des venezianischen Werkes etwa die Mitte des 13. Jahrhunderts annehmen.[2])

Seit dem 12. Jahrhundert wurde das Thema der Anbetung der drei Könige in der italienischen Skulptur oft behandelt, und wenn auch im allgemeinen gerade im 12. und 13. Jahrhundert eine grosse Freiheit in der Darstellungsform herrschte, so lassen sich doch gewisse Züge als besonders charakteristisch für einzelne Schulen herausschälen. Die Madonna tritt uns sowohl in der venezianischen Gruppe als auch auf dem Tympanon von Parma als Himmelskönigin entgegen. Sie ist in

---

[1]) Zimmermann, Oberital. Plastik. Abbildung 39.

[2]) Das älteste beglaubigte Werk Antelami's, die Kreuzabnahme im Dom zu Parma, ist 1178 datiert. Die Arca im selben Dom, nach Mothes (Die Baukunst des Mittelalters in Italien, Jena 1884, S. 438) 1161 gefertigt, von Lopez (II Battistero di Parma, Parma 1864, S. 22) und Zimmermann (Oberital. Plastik, S. 104 ff.) dem Antelami zugeschrieben, scheint mir von anderer Hand zu sein.

Parma viel grösser als die anbetenden Könige und Joseph, ihr Platz in der Mitte des Tympanons lässt sie noch bedeutsamer hervortreten. Der lange Schleier und die Krone auf dem Haupt sowie der thronartige Sitz vervollständigen den Eindruck himmlischer Majestät. Die byzantinische Kunst kennt diesen Typus der Madonna nicht, und auch auf solchen italienischen Werken, die unter dem Einfluss byzantinischer Werke entstanden, ist die Madonna nach byzantinischer Weise mit dem traditionellen Kopftuch bekleidet. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts scheint Maria als Königin mit dem Diadem und dem Schleier dargestellt worden zu sein, und zwar ausser auf den beiden genannten Tympanongruppen auch auf dem Tympanon in Forlì, dem Architrav des linken Seitenportals am Dom von Piacenza (1. H. 12. Jahrhundert),[1]) einem Relief im erzbischöflichen Palast zu Fano (12. Jahrhundert), einem Relief in S. Maria della Pieve zu Arezzo (12. Jahrhundert),[2]) dem Architrav am Domportal zu Bitonto.

Wenn man in Italien von dem byzantinischen Madonnentypus abwich, so musste dazu ein zwingender Anlass vorliegen, und ich glaube, dass von der französichen Kunst der Anlass zu einer neuen Auffassung des Madonnenideals gegeben wurde. In Frankreich erscheint die Madonna im 12. Jahrhundert regelmässig als Himmelskönigin feierlich thronend mit dem Schleier und der Krone auf dem Haupt, und zwar sowohl in zahlreichen Einzelfiguren, als auch bei der Zusammenstellung mit den anbetenden Königen. Ich erinnere nur, um zwei der charakteristischsten Beispiele anzuführen, an die Madonnenfigur des rechten Seitenportals der Westfassade von Chartres und an die von Vöge demselben Meister zugeschriebene Madonna der Porte Sainte-Anne von Notre-Dame in Paris.[3]) Abgesehen von der ähnlichen Kleidung und Haltung kehrt bei der Madonna in Parma ein Motiv wieder, dass sich an der Pariser Madonna findet: Die eine Hand ist etwas steif erhoben und hält eine Blume (in Paris nicht erhalten).[4]) Auch die Madonna in Fano macht eine ähnliche Bewegung mit ihrer linken Hand, als ob sie den Stengel einer Blume hielte. Der Thron der Madonna in Venedig besteht aus einer Art Bank, die mit einem Kissen belegt ist. Diese Form, die in

---

[1]) Zimmermann a. a. O. Abbild. 32.

[2]) Schmarsow, S. Martin von Lucca, S. 202 f. mit Abbild.

[3]) Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles, Strassburg 1894, S. 138, Abbild. 38.

[4]) Vöge a. a. O. S. 143.

Italien mehrfach vorkommt (u. a. in Parma, Fano, S. Giustina in Padua), findet sich gleichfalls in Frankreich. In Parma sowohl als in Venedig hat das Kind die Rechte im sogen. Segensgestus erhoben. Es ist das der ältere Typus, neben dem seit dem 12. Jahrhundert ein jüngerer Typus aufkommt, der Christus nach den Gaben des ältesten Königs greifen lässt.

Für die Gruppierung der Könige war die Form die einfachste, bei der sie hintereinander herschreiten und ihre Gaben darbringen. So stellte sie die altchristliche Kunst dar, und so sehen wir sie auch noch auf einigen italienischen Denkmälern des 12. Jahrhunderts (auf den Reliefs in Fano und Arezzo und den Architraven von S. Andrea in Pistoja [von Gruamons 1166 gemeisselt] und des Domes von Bitonto), doch überreicht in der Regel, wie in Venedig und Parma, der älteste König knieend seine Gaben.[1]) In Parma wendet sich der zweite König nach dem dritten um und deutet mit der ausgestreckten Linken auf die Madonna (oder auf den Stern?). Das Umwenden des zweiten Königs kommt wohl schon vereinzelt im 12. Jahrhundert vor, aber das Hindeuten auf den Stern wird doch erst im 13. Jahrhundert allgemein gebräuchlich. Vielleicht war auch hierfür Frankreich massgebend, wo diese Art der Komposition seit frühgotischer Zeit in Gebrauch ist. Ein klar ausgesprochener Altersunterschied zwischen den drei Königen, wie in Parma und ursprünglich jedenfalls auch in Venedig, war im 12. Jahrhundert allgemein üblich, und wo dieser Unterschied gemacht wurde, überreicht stets der Älteste die Gaben. Die Tracht der Könige besteht seit dem Verschwinden der sogen. phrygischen Tracht, wie sie noch im 11. Jahrhundert zur Anwendung kam z. B. auf den Wandmalereien von S. Urbano bei Rom, gewöhnlich aus einem langen Gewand, Mantel und Krone.[2]) In Parma sowohl als in Venedig tragen die Könige runde Büchsen auf den vom Mantel bedeckten Händen. In Venedig ist der älteste König im Begriff, den Deckel von der Büchse abzuheben, ein Zug, der in der Schule der Pisani mehrfach vorkommt (Relief am Dom zu Lucca, Kanzel im Dom von Siena und Kanzel des Fra Guglielmo

---

[1]) Dass der älteste König im Begriff ist niederzuknien, kommt schon seit dem 11. Jahrhundert vor (Bronzethür von S. Zeno in Verona).

[2]) Ob man darin einer französischen Mode folgte, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls ist diese Tracht im 12. Jahrhundert auch in Frankreich üblich. Vgl. die Beispiele in Moissac, Avallon, La Charité im Musée du Trocadéro, Série I, Taf. 18, 45, 46.

in Pistoja, Relief an der Domfassade von Orvieto).[1]) Der Traum der Könige ist in Parma nicht dargestellt, aber auf dem einer verwandten Kunstrichtung angehörenden Tympanon von S. Mercuriale in Forlì. Die Szene ist sonst nicht häufig (Beispiele auf der Bronzethür von Benevent und den Kanzeln des Giovanni Pisano in Pisa und Pistoja).

Für Joseph, der auf seinem Stab gestützt der Anbetung zusieht, bietet die italienische Plastik nur vereinzelte Beispiele (Tympanon von Forlì, Kanzel in Arcetri, Architrav von S. Andrea in Pistoja).

Die Erscheinung des Engels vor Joseph (Venedig, S. Marco. Parma) findet sich auch auf dem Relief in Fano zusammen mit der Anbetung der Könige.[2]) In Parma werden die Könige durch einen fliegenden Engel zum Thron der Madonna geleitet. Schwebende Engel kommen bei der Anbetungsszene im 12. Jahrhundert auf der Bronzethür in Benevent und auf dem genannten Relief in S. Maria della Pieve zu Arezzo vor, während bei Niccolo Pisano und seinen Nachfolgern ein Engel neben dem Thron der Madonna steht.[3])

Weder die Figurengruppe in Venedig, noch die damit nahe verwandten Tympanonfiguren von Parma lassen sich ikonographisch mit einem anderen Werke des 12. oder 13. Jahrhunderts in engere Beziehung bringen. Namentlich verdient es hervorgehoben zu werden, dass die toskanische Schule den Gegenstand der Anbetung durchaus anders behandelte, als wir es in Parma und Venedig sehen. Wie schon

---

[1]) Die Könige zu Pferd entweder auf dem Zug zur Anbetung oder bei dieser selbst wurden oft in der toskanischen und süditalischen, seltener in der oberitalischen Plastik dargestellt. Als eine besondere Gruppe sehen wir die drei reitenden Könige auf den Bronzethüren in Pisa, Monreale (hier ohne die Anbetung) und Benevent, dem Architrav von S. Andrea in Pistoja, den Kanzeln in Siena und Pisa (Mus. Civ.), ferner auf einem Relief am Dom von Siena, dem Paliotto im Dom von Pistoja und am Portal des Domes von Altamura. Auch auf der romanischen geschnitzten Holzthür in Spalato (jetzt im Baptisterium) bilden die drei reitenden Könige eine besondere Gruppe. Zusammen mit der Geburt Christi erscheinen die drei reitenden Könige an den Domportalen von Terlizzi und Traù. Bei der Anbetung selbst (auf den Kanzeln des Guido Bigarelli in S. Bartolomeo zu Pistoja und der in Barga und auf dem Tympanonrelief am veroneser Dom) reiten die beiden jüngeren Könige, während der älteste bereits abgestiegen ist, und seine Gaben überreicht.

[2]) Auf der Kanzel des Giovanni Pisano in Pistoja ist die Erscheinung des Engels vor Joseph durchaus anders komponiert.

[3]) Das Brustbild eines Engels auf dem Altarantependium in Salerno und dem Taufbecken in Verona, desgl. auf dem Wandbild in S. Urbano bei Rom. Wie schon erwähnt, sind solche Brustbilder von Engeln auf byzantinische Vorbilder zurückzuführen.

angedeutet, dürfte Benedetto Antelami Kenntnis von der französischen Skulptur gehabt haben, die ihn zu einer eigenartigen Auffassung der hier besprochenen Szene führte.[1])

Noch ein anderes Werk in Venedig erinnert uns an das Baptisterium von Parma, das kleine Relief mit der Legende des Barlaam am Eingang zur Kapelle S. Isidoro in S. Marco (Taf. 282, P. 8, P. 8a). Denselben Gegenstand behandelt das Tympanonrelief des südlichen Portals am Baptisterium[2]) (Zimmermann a. a. O., Abbild. 43), wo jedoch die Szene weiter ausgesponnen ist, während das venezianische Relief nur einen Jüngling auf einem Baume schlafend darstellt, an dessen Wurzeln zwei Mäuse nagen — ein Bild der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens.

An die Gruppe der Anbetung der Könige in Venedig, die den Ausgangspunkt unserer Untersuchung bildete, schliessen sich einige andere Werke an, die in diesem Zusammenhange bereits von Venturi in dem erwähnten Aufsatz über San Mercuriale genannt wurden. Hierher gehören die Gruppe des Engels und des hl. Joseph[3]) im Tympanon des Hauptportals von S. Marco (abgesehen von der stilistischen Verwandtschaft zwischen der Tympanongruppe von S. Marco und den Figuren der Salute, stimmt auch das Kostüm des Joseph bei beiden Gruppen überein: Eng anliegende, unter dem Kinn zugebundene Mütze. Nur der Engel, nicht aber Joseph, hat den Nimbus). Ferner die vier Figuren der Kapelle Zen, Habakuk, David, Zacharias und Sophonias (Taf. 217, I. 9; 217a, I. 9a; 217b, I. 9b). Die Propheten tragen jeder in der

---

[1]) Auch das jüngste Gericht des Antelami am Baptisterium zu Parma scheint mir auf Beziehungen zur französischen Kunst hinzuweisen. Christus sitzt gerade von vorn auf einem bankartigen Thron und zeigt auf den erhobenen Händen seine Wundmale. Ihn umgeben Engel mit Marterwerkzeugen. Das ist in grossen Zügen das Schema des jüngsten Gerichts, wie wir es in Frankreich, z. B. am Südportal der Kathedrale von Chartres, dann auch in reichster Ausbildung in Reims, Amiens und Paris wiederfinden. Ein direktes Vorbild für die Darstellung in Parma lässt sich freilich nicht nachweisen. In der italienischen Plastik wurde das jüngste Gericht überhaupt sehr selten dargestellt (Ferrara, Orvieto, Altarvorsatz in Treviso), man zog die Malerei (auch Mosaik) der Plastik vor, um an der inneren Westwand (Eingangswand) der Kirche die Szene des jüngsten Gerichts anzubringen.

[2]) Revue archéol. 1853, I, Taf. 216. — Springer, Mitteil. d. k. k. Central-Comm. V (1860), S. 30 f. — Schnaase, Gesch. der bild. Künste VII, S. 293 f. — Tikkanen, Psalterillustration, I, 1, S. 42. — Evans, Animal Symbolism in ecclesiastical architecture, London 1896, S. 5 f. — Beispiele aus der byz. Miniaturmalerei bei Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, S. 109 f.

[3]) Nicht Markus, wie bisher angenommen.

linken Hand ein aufgeschlagenes Buch. Die übertrieben grossen Köpfe sind leicht nach vorn geneigt. Die Augen liegen flach im Kopf. Kopf- und Barthaar ist bei den drei ersten kurz gekräuselt, bei Sophonias lang gewellt. Die Kleidung (an der sich Spuren einstiger Bemalung erhalten haben) besteht aus einem langen Gewand und Mantel, unter dem die Körperformen wenig hervortreten.

Abbild. 15. Treviso, Dom.

Ein Relief im Dom von Treviso, das den thronenden Christus darstellt (Abbild. 15), reihe ich hier ein, da es wie die Gruppe der Anbetung der Könige auf eine gewisse Verwandtschaft mit französischen Werken hinweist. Die Formen sind stärker gerundet, als bei den zahlreichen byzantinischen Reliefs in Venedig, und vom Reliefgrund losgelöst. Durch tiefe Unterarbeitung sind Licht- und Schattenwirkung in ihren Kontrasten erhöht. Der thronende Christus in dieser oder ähnlicher Haltung ist eine Figur, die mit Vorliebe an französischen Kirchenportalen angebracht wurde. Ein Vergleich des Christus in Treviso mit der Maiestas Domini am Charterer Westportal zeigt, dass trotz des grossen zeitlichen Unterschiedes (das Portal von Chartres aus dem 12. Jahrhundert, das Relief etwa aus der Mitte des 13. Jahrhunderts) Beziehungen zwischen beiden Werken bestehen, die auf französische Strömungen innerhalb der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts schliessen lassen. Sowohl in der Haltung wie in der Behandlung einzelner Gewandpartien und in der Form des Thrones mit den kleinen

Abbild. 16. Padua, S. Giustina.

Rundbogenarkaden lassen sich Analogien zwischen beiden Werken erkennen.

Das bedeutendste unter dieser Gruppe von Werken auf venezianischem Gebiet, die ganz frei von byzantinischen Elementen sind, ist das Portal der ehemaligen Kirche S. Giustina zu Padua. Es befindet sich jetzt, in einzelne Teile auseinander genommen, in der Sakristei und zwei Nebenräumen der heutigen Kirche S. Giustina (Abbild. 16).[1]) Im Tympanon thront auf einer Bank ohne Lehne die hl. Giustina in Vorderansicht und reicht zwei neben ihr knieenden bärtigen Männern flache Schalen. Die eng an den Körpern anliegenden Gewänder zeigen deutlich das Bestreben des Künstlers, sich der antiken Formensprache zu bedienen. Die weit aufgerissenen Augen mit den hochgeschwungenen Augenbrauen, dieser gesucht grossartige, aber dabei etwas leere Ausdruck namentlich im Gesicht der Giustina bringt uns wieder die älteren Madonnen in der Salute zu Venedig und am Baptisterium von Parma in Erinnerung. Im Stil der Figuren glaube ich dieselben Einflüsse wahrnehmen zu können, die sich auch in den beiden Gruppen der Anbetung der Könige in Venedig und Parma bemerkbar machten, und die auf die mittelalterliche Plastik Frankreichs hinweisen. Das gilt besonders von dem Architrav von S. Giustina (Abbild. 17), der in fünf nebeneinander gestellten Gruppen die Kindheit Jesu von der Verkündigung an Maria bis zur Anbetung der Könige behandelt. Die

Abbild. 17. Pauda, S. Giustina.

[1]) Höhe des Tympanons im Lichten 1,45 m, Breite 2,85 m. Höhe des Architravs 55 cm, Breite 2,80 m.

Architrave des rechten Seitenportals an der Westfassade von Chartres und der Porte Sainte-Anne der Kathedrale von Paris enthalten neben einigen anderen Szenen die Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Jesu und Verkündigung an die Hirten in ähnlicher Zusammenstellung der Figuren, wie in Padua. Besonders möchte ich auf die scheinbar nebensächliche Eigentümlichkeit aufmerksam machen, die die Madonna bei der Geburt Jesu auf dem paduaner Architrav auszeichnet. Sie ruht nämlich nicht auf einem Polster, wie es auf byzantinischen und von der byzantinischen Kunst angeregten Werken der Fall ist, sondern auf einer Bettstelle, über der die Krippe mit dem Kinde und den beiden Tieren angebracht ist. Für diese Art die Geburt Jesu darzustellen bietet die französische Plastik mancherlei Analogien. Ich erinnere ausser an die beiden genannten Architrave in Chartres und Paris auch an das linke, nördliche Seitenportal in Chartres. Schon im 12. Jahrhundert kommt eine zierlich gedrechselte Bettstelle an einem Portalrelief von St. Pierre in Moissac vor. Am Portal des Domes von Traù (Abbild. 18), wo ost- und westeuropäische Einflüsse sich begegnen und in eigentümlicher Weise vermengen, liegt die Madonna auf einem Bett, vor dem, ähnlich wie in Padua, auf beiden Seiten die Vorhänge zurückgezogen sind. Auf demselben Tympanon ist, wie so oft auf byzantinischen Geburtsdarstellungen, die Badeszene mit der Geburt verbunden, und rein byzantinischen Charakter trägt die Verkündigung an Maria, die an der inneren Archivolte desselben Portales angebracht ist. Ein Relief am Campanile von Spalato mit der Geburt Jesu und der Badeszene weist denselben Schulcharakter auf. Was an diesen Werken auf westeuropäische Vorbilder schliessen lässt, dürfte durch die Vermittelung Venedigs nach Dalmatien gekommen sein.[1])

Die beiden Thürpfosten des Portals, jetzt an dem Ende eines langen Korridors aufgestellt, den man von der Kirche S. Giustina aus betritt, sind die schwächste Leistung des paduaner Bildhauers. In Nischen, die in Kleeblattbogen geschlossen und durch Zwergarchitekturen bekrönt sind, stehen links König David und der Apostel Paulus, darunter die hl. Giustina und die Synagoge, rechts Petrus und Salomo, darunter

[1]) Der Vergleich mit den Geburtsdarstellungen auf den Kanzeln des Niccolo Pisano in Pisa und Siena, und auf denen des Giovanni Pisano in Pisa (Mus. Civ.) und Pistoja (S. Andrea) beweist zur Genüge, welch tiefgreifender Unterschied zwischen dem Architrav in Padua und den toskanischen Werken besteht. Hier noch die deutlich wahrnehmbaren Spuren byzantinischer Kompositionen, dort die frei verarbeiteten Motive der überlegenen französischen Plastik.

Abbild. 18. Traù, Domportal.

der Bischof Prosdocimus und die Ecclesia. Kirche und Synagoge, an französischen und deutschen Kathedralen ein beliebter Portalschmuck, kommen in Italien an dieser Stelle meines Wissens nicht ein zweitesmal vor.[1])

Als letztes Werk jener von Byzantinismen freien Richtung, die wir hier behandeln, sei die Archivolte über der Mittelnische der Westfassade von S. Marco genannt. In der Laibung sind die verschiedenen Berufsarten dargestellt (Taf. 77*, 126a — 78*, 126e)[2]) von links beginnend in folgender Anordnung: Ein bärtiger Mann sitzt mit zwei Krücken auf einer Bank mit Lehne, den rechten Zeigefinger hat er auf den Mund gelegt. Nach alter Überlieferung ist es der Erbauer der Fassade — eine ziemlich unwahrscheinliche Deutung. Vier Männer sind mit dem Bau eines Schiffes beschäftigt. Verkauf und Kosten des Weines. Verkauf von Brot und Fischen. Schlächterei. Verkauf von Milch und Käse. Maurer mit dem Bau eines Hauses beschäftigt. In der Mitte der Laibung steht auf runder Scheibe das Lamm mit Kreuznimbus und hält ein Kreuz. Die Scheibe wird von zwei Halbfiguren von Engeln gehalten. Zwei Schuhmacher bei der Arbeit. In einer Barbierstube werden einem Mann die Haare geschnitten, einem anderen ein Zahn ausgerissen. Binden von Reifen, die um ein Fass geschlagen werden. Tischler. Holzsägen. Schmiede. Zwei Männer mit Fischfang beschäftigt. Die Figuren sind ohne jede Befangenheit bewegt und passen sich sehr gut den engen Raumverhältnissen an.

In Venedig selbst sind die verschiedenen Berufsarten an Kapitälen des Dogenpalastes und — kaum noch erkennbar — am Säulenfuss einer der Granitsäulen auf der Piazzetta angebracht. Im Dom zu Piacenza haben die verschiedenen Gewerbetreibenden als Erinnerung an die für den Dombau gespendeten Gaben Reliefs an den Rundpfeilern anbringen lassen, die den jeweiligen Beruf der Stifter zur Anschauung bringen. Da sieht man Schneider, Schuhmacher, Färber u. s. w. Auch an der Fassade des Domes von Messina sind rechts und links vom Hauptportal auf schmalen Streifen Reliefs mit verschiedenen Berufsarten zu sehen.

---

[1]) Sie sind auf dem Relief der Kreuzabnahme des Benedetto Antelami im Dom zu Parma und auf den Kanzeln der Pisani in Pisa, Siena, Pistoja, ferner auf einem Kapitäl im Klosterhof von Monreale dargestellt.

[2]) Basilica di S. Marco, S 252 f.

Die Stirnseite der Archivolte an der Westfassade von S. Marco ist mit Rankenwerk verziert, das aus zwei von menschlichen Figuren gehaltenen Vasen herauswächst. In den Ranken sind Prophetenfiguren mit Spruchbändern und der segnende Christus angebracht (Taf. 77, 126; 78, 126a; 79, 126b; 80, 126c; 81, 126d; 82, 126e; 83, 126f). Der Stil der Prophetenfiguren erinnert an die Propheten der beiden westlichen Portale.

Blicken wir noch einmal auf die in diesem (IV.) Teil besprochenen Werke zurück! Ihre Bedeutung liegt hauptsächlich darin, dass sie im Gegensatz zu den im III. Teil behandelten Werken der byzantinischen Kunst selbständiger gegenüberstehen. An den Seitenportalen von S. Marco erinnert zwar noch vieles an fremde, d. h. byzantinische Vorbilder, aber die Künstler des Mittelportals und der einzelnen später besprochenen Werke schlagen eine andere Richtung ein, sie suchen ihre Vorbilder nicht mehr im Osten, sondern im Westen, zunächst in Oberitalien (Parma), dann aber auch in Frankreich, wenigstens möchte man für die im 2. Abschnitt angeführten Skulpturen eine wenn auch nur oberflächliche Kenntnis der mittelalterlichen französischen Plastik voraussetzen. Das negative Resultat, das wir aus unserer Untersuchung gewannen, besteht darin, dass die venezianische Plastik von dem Stil Niccolo Pisanos nicht berührt wurde. Wir sahen das besonders deutlich an der Gruppe der Anbetung der Könige in der Salute, für die in der toskanischen Kunst eine ganz andere Darstellungsform gefunden worden war. Auch die verschiedenen Skulpturen in S. Giustina zu Padua und in Treviso liessen den Unterschied zwischen der venezianischen und toskanischen Schule deutlich hervortreten. Für einzelne symbolische Darstellungen, wie sie am Hauptportal der Markuskirche und am Isidorgrab angebracht wurden, fanden sich zahlreiche Beispiele nicht nur in der oberitalischen, sondern auch in der süditalischen Kunst.

V. TEIL.

I. ABSCHNITT.

DIE SKULPTUREN GOTISCHEN STILES MIT AUSNAHME DER GRABDENKMÄLER

DER ALTAR VON S. SALVATORE. EINZELNE RELIEFS MIT DARSTELLUNGEN DER MADONNA UND VERSCHIEDENER HEILIGER AUS DEM 14. JAHRHUNDERT. PORTALSKULPTUREN, DAS PORTAL VON S. LORENZO IN VICENZA. DIE KAPELLE S. FELICE IN PADUA. DIE MASEGNE UND IHRE SCHULE. DIE SPÄTERE VENEZIANISCHE SCHULE UNTER DEM EINFLUSS DER TOSKANISCHEN KUNST. SPÄTGOTISCHE FIGUREN. DAS PORTAL DER SPÄTGOTIK.

Im Vergleich zu den Werken spätromanischer Zeit, die im 13. Jahrhundert namentlich zur Ausschmückug der Markuskirche geschaffen worden waren, treten die Skulpturen frühgotischer Zeit an Bedeutung sehr zurück. Der konservative Geist, der den Venezianern von jeher eigen war, bewirkte, dass man mit grosser Zähigkeit an dem romanischen und vor allem am byzantinischen Stil festhielt, wie er andererseits späterhin den gotischen Stil länger als in irgend einer anderen italienischen Stadt vor dem Durchdringen mit Renaissanceformen bewahrte. Alles, was die Plastik im Laufe des 14. Jahrhunderts bis zum Auftreten der Masegne erreichte, bleibt weit hinter den Portalskulpturen des Mittelportals von S. Marco zurück. Die Mehrzahl der Skulpturen, die hier zu nennen sein werden, sind Einzelfiguren, Weihreliefs u. dergl. von geringem künstlerischen Wert, grössere Kompositionen an Portalen wurden nur selten versucht, die besten Skulpturen befinden sich ausserhalb Venedigs am Portal von S. Lorenzo in Vicenza und in der Kapelle S. Felice zu Padua im Santo. Die Grabdenkmäler sollen im Zusammenhang behandelt werden, und finden daher in diesem Abschnitt noch keine Berücksichtigung.

Das älteste unter den erhaltenen Denkmälern, an denen die gotischen Stilprinzipien zur Anwendung kamen, ist der Silberaltar von 1290 in S. Salvatore.[1]) Als ein Werk der Kleinkunst gehört er nicht eigentlich in den Kreis unserer Betrachtung, doch darf er als frühestes datiertes Beispiel gotischer Skulptur nicht übergangen werden.

Altarvorsätze waren und sind noch im venezianischen Gebiet sehr zahlreich. S. Marco besitzt seine berühmte Pala d'Oro, Torcello die

[1]) Selvatico e Lazari, Guida di Venezia. Ven. 1852. S. 89. — Molinier, Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. Paris 1889. c. II.

Reste eines Altars des 12. Jahrhunderts im Museum.[1]) Im Dom von Murano[2]) war bis 1699 ein Silberaltar des 11. Jahrhunderts erhalten. Ein anderer in S. Maria Mater Domini,[3]) der 1204 aus Konstantinopel nach Venedig gebracht worden war, ging bei der französischen Invasion 1797 verloren. Den Hochaltar im Dom zu Cividale schmückt ein Altarvorsatz vom Jahr 1185. Im Schatz von S. Marco befinden sich zwei Altäre,[4]) der eine vielleicht noch dem 13. Jahrhundert angehörend, der andere wurde im Jahr 1404 von dem venezianischen Patricier Angelo Correr der Kirche S. Pietro geschenkt. Eine Pala aus vergoldetem Silber vom Jahre 1372 mit dem Wappen von Venedig und Grado besitzt der Dom von Grado,[5]) der von Cattaro[6]) eine solche von 1362. In Parenzo[7]) und Veglia[8]) silberne Altäre des 15. Jahrhunderts. Auch waren aus Holz geschnitzte und vergoldete Altäre gebräuchlich. Dem beginnenden 14. Jahrhundert gehört der Altar in der Sakristei des Domes von Treviso an, mit einer merkwürdigen Darstellung des jüngsten Gerichtes,[9]) dem Ende des 14. Jahrhunderts ein Altar im Museo Civico[10]) aus der Kirche Corpus Domini von Caterino di Mastro Andrea. Ein anderer Holzaltar vom Jahre 1376 in der Kirche S. Maria ai Servi, die 1812 zerstört wurde, ist uns in einer Zeichnung Gravenbrochs[11]) erhalten.

[1]) Der Altar besteht aus einzelnen Silberplatten, die auf eine Holzunterlage aufgenagelt sind, und die in flachem Relief die thronende Madonna umgeben von den Evangelistensymbolen, die Engel Michael und Gabriel und verschiedene Heilige darstellen. Nicht alle Platten sind erhalten. Die Aufschriften sind lateinisch, der Charakter der Figuren aber noch ganz byzantinisch.

[2]) Vinc. Zanetti, La basilica dei SS. Maria e Donato di Murano. Ven. 1873. S. 80.

[3]) Selvatico, Guida, S. 195.

[4]) Antonio Pasini, Il Tesoro di S. Marco in Venezia, Taf. 66 u. 67.

[5]) Giuseppe Caprin, Lagune di Grado, S. 156 Abbild.

[6]) Jackson, Dalmatia. The Quarnero and Istria, III, S. 43 ff.

[7]) Mitt. d. k. k. Zentral-Komm. N. Folge (XIV. Jhg.), Wien 1898. S. 162.

[8]) Jackson a. a. O. S. 125 ff., Fig. 88 u. Taf. 55.

[9]) Die Komposition geht auf byzantinische Vorbilder zurück. Vgl. Graf Erbach im Archivio storico dell' Arte Ser. II anno 2. Roma 1896. S. 236. — Pokrovskij, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, S. 220, Abbild. 103 (Evang. aus Elisabetgrad mit ähnlicher Komposition).

[10]) Erwähnt von Vinc. Lazari, Notizie delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr die Venezia. Ven. 1859. — Molinier, Venise etc. C. V. — Paoletti, L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise, traduit par Le Monnier. Venise 1897, I, S. 185.

[11]) Monumenta Veneta. Pars I, 40.

Der Altar von S. Salvatore ist horizontal in drei Streifen geteilt, von denen der mittelste der breiteste ist. Dieser und der obere Streifen werden durch gotische Nischen gegliedert. Eine breitere Nische nimmt jedesmal die Mitte ein, je vier schmälere schliessen sich rechts und links an. In der Mittelnische des oberen Streifens ist die Madonna zwischen Engeln dargestellt, in der entsprechenden des Mittelstreifens die Verklärung auf dem Berge Tabor, und in den seitlichen Nischen stehen oben wie unten einzelne Heilige. Auf den unteren nicht durch Nischen eingeteilten Streifen sehen wir einen knieenden Bischof in der Mitte und auf den Seiten die Evangelistensymbole.

Köpfe und Hände sind silberfarbig, das übrige golden. Grüne Farbe ist nur an den architektonischen Teilen und an den Nimben verwandt. Die in Eselsrückenbogen geschlossenen Nischen mit Kreuzblumen sind in späterer Zeit hinzugefügt worden. Vorzüglich sind die Köpfe individualisiert, die Haare frei, ohne Schematismus behandelt. Bei einigen Figuren kann man eine geringe (gotische) Ausbiegung des Körpers wahrnehmen. Die Arme sind etwas ängstlich an die Körper gepresst, die Hände im Verhältnis zum Körper ziemlich gross. Die Falten der Gewänder zeigen die für das 14. Jahrhundert charakteristischen Bewegungsmotive, die in dem Kontrast zwischen lang herabfallenden und quer über den Leib gezogenen, in den oberen Teilen halbmondförmig, in den unteren scharf gebrochenen Falten besteht. Noch bilden die Falten nicht die in der Spätgotik so beliebten Augen.

Was sonst an einzelnen Werken aus der Frühgotik erhalten ist, erreicht nicht die künstlerische Höhe des Altars von S. Salvatore. Das Holzrelief des hl. Donatus[1]) im Dom von Murano (1310) mit zwei kleinen knieenden Stiftern unter einer Rundbogennische zeigt in der scharfkantigen Behandlung des flachen Reliefs noch deutliche Spuren byzantinischer Schultraditionen.

Über dem Eingangsportal derselben Kirche ist ein unbedeutendes Relief mit der Figur des hl. Donatus und einer kleinen knieenden Nonne aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts eingelassen.

---

[1]) Oft erwähnt: Cicogna Iscrizioni Veneziane III, 349. — Zanetti, della origine di alcune arti principali appresso i Veneziani. Ven. 1841. 2. Bd. — Zanetti. Guida di Murano. Ven. 1866. S. 144 f. — Selvatico, Sull' architettura e sulla scultura in Venezia. Ven. 1857. C. IV. — Derselbe, Guida, S. 284. — Urbani de Ghetolf, Les arts industriels à Venise. Ven. 1885. C. III. — Molinier a. a. O. c. V.

Ein Relief der Taufe Christi[1]) im Museum von Murano entlehnt seine Komposition byzantinischen Vorbildern. In der Mitte des Reliefs steht Christus, mit dem Oberkörper aus dem Wasser hervorragend und mit der Rechten segnend. Eine Taube kommt senkrecht vom Himmel, der als Strahlenscheibe gebildet ist, herabgeflogen. Links am erhöhten, felsigen Ufer steht Johannes mit Fell und Mantel bekleidet, und legt die Rechte auf das Haupt Christi, während die andere den Mantel hält. Rechts dem vorigen gegenüber stehen zwei Engel in langen Gewändern, die Hände von einem Tuch bedeckt.

Ungefähr aus gleicher Zeit d. h. aus dem beginnenden 14. Jahrhundert mag das rohe Relief der hl. Katharina in der gleichnamigen Kirche auf der kleinen Insel Mazzorbo stammen. Die Heilige ist mit einem langen Untergewand bekleidet, auf dem ein schmaler, bis zum unteren Saum des Kleides reichender Streifen genäht ist, der — ein echt byzantinisches Motiv — mit auf die Spitzen gestellten Rhomben verziert ist. Über den Schultern hängt ein langer Mantel, das Haupt ist mit einer Krone geschmückt. In der erhobenen Rechten trägt die Heilige ihr Attribut, das Rad, in der Linken ein Kreuz.

Bei S. Simeone grande in Venedig ist ein Relief eingemauert, das den Märtyrer Ermolaus darstellt, dessen Körper im Jahr 1205 aus Konstantinopel nach Venedig überführt wurde. Der Heilige in Orantenstellung wird von einer gotischen Nische eingerahmt. Über der Nische sind zwei Engel angebracht, die mit einer Hand einen Vorhang, mit der anderen ein Räuchergefäss halten, eine Stellung, in der wir den Engeln noch öfters auf Sarkophagen begegnen werden. Das Relief ist wie die vorherigen eine Arbeit aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, und teilt mit diesen die Eigenschaften eines altertümlichen, unfreien Stiles.

Nicht viel besser ist ein Weihrelief an S. Johannes Evang. vom Jahre 1334 in der gleichnamigen Kirche.[2]) Der Evangelist steht steif in Vorderansicht da, in der Linken eine Rolle haltend, mit der Rechten segnend. Rechts kniet der etwas kleiner gebildete Stifter.

Das Relief der Taufe Christi[3]) (Taf. 230, L. 3) im Baptisterium

[1]) Vinc. Zanetti, Guida di Murano, S. 121, dem 13. Jahrhundert zugeschrieben, es gehört aber dem folgenden an. Ähnlich, aber im Gegensinn, ist die Taufe Christi auf einem kleinen Marmorrelief in S. Pantoleone zu Venedig aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts wiedergegeben.

[2]) Gravenbroch a. a. O. I, S. 18.

[3]) Selvatico, Sull' architettura etc. nimmt das 13. Jahrhundert, Mothes a. a. O. S. 158 das Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts an, woran nicht zu denken ist.

von S. Marco gehört, obwohl noch manches darin an das 13. Jahrhundert erinnert, doch wohl schon dem nächsten an. Johannes steht rechts und hält ein Spruchband mit den Worten „Ego vox clamantis in deserto". Die Rechte ruht auf dem Haupte Christi, der ihm zugewandt im Wasser steht. Eine gotische Nische rahmt das Relief ein, und diese wiederum umschliesst ein rechteckiger Rand. In den von der Nische und dem äusseren Rande gebildeten Zwickeln ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Den Rand nehmen rechts und links sechs Figuren ein, Daniel und Zacharias, Petrus und Paulus, Markus und Nikolaus, die Mitte oben ein Engel und unten ein geflügelter Löwe.

Hier sei auch das Relief mit dem Opfer Abrahams an der Nordseite von S. Marco erwähnt (Taf. 37, 56), das mir aus dem 14. Jahrhundert und nicht aus dem 6. Jahrhundert, wie im Textband der Basilica di S. Marco behauptet wird, zu sein scheint. Der Gang zum Opfer und dieses selbst sind auf einem Bilde vereinigt, letzteres entspricht ungefähr dem Normalbild desselben Gegenstandes in der altchristlichen Kunst.[1])

Rein „gotisch", ohne fremde, byzantinische Elemente, ist die Madonna des Arduino[2]) von 1340 im Carmeliterkloster, die ihre häufige Erwähnung wohl dem Umstande verdankt, dass sie mit der Künstlerinschrift bezeichnet und datiert ist. Die Madonna sitzt ganz en face und blickt mit blödem Ausdruck geradeaus. Das Kind zeigt ein neues Bewegungsmotiv: Es greift mit der Rechten an die Brust der Mutter und mit der Linken an ihren Arm, den Kopf wendet es dem Beschauer zu. Die viel zu langen Arme beweisen deutlich genug, dass der ungewandte Steinmetz nicht fähig war, dieses neue Motiv naturwahr darzustellen. Den Rahmen bilden zwei gewundene Säulen, die einen genasten Spitzbogen tragen, die Zwickel füllt ein dreiseitiges, ausgezacktes Blattgefüge aus.

Das fünf Jahre jüngere Relief von S. Maria della Carità,[3]) jetzt Akademie, ist weit besser, als das des Arduino gearbeitet. Den Rahmen bildet ein Dreiecksgiebel auf zwei gewundenen Säulen, die in Fialen endigen. Die thronende Madonna unter dem Giebel hält das unruhig bewegte

---

[1]) Vergl. Wilpert, Röm. Quartalschrift, I, 1886, S. 126 ff., Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst.

[2]) Selvatico, Sull' Architettura etc. C. IV. — Derselbe, Guida, S. 223. — Mothes a. a. O. S. 186. — A. G. Meyer, Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance, Berlin 1889, S. 6.

[3]) Gravenbroch a. a. O. I, 19.

Kind auf dem Schoss. Zwei Engel krönen sie, zwei andere, Leuchter tragend, stehen ihr zur Seite. Zu ihren Füssen knieen einige Mönche, kleiner als die Hauptfiguren gebildet. Ihnen wendet sich das Kind zu, indem es mit der Linken eine einladende Bewegung macht, die Rechte hält ein Schriftband. Die Kleidung besteht aus einem kurzen Röckchen, Arme und Füsse sind bloss.

Ein Relief im Hof der Scuola di S. Giovanni Evangelista[1]) (1349) ist das früheste unter den erhaltenen Weihreliefs, die einen Heiligen, von gläubigen Brüdern verehrt, darstellen. Johannes steht links, die Rechte zum Segen erhoben, die Linke ergreift eine Kerze, die ihm ein knieender Bruder darreicht. Hinter diesem zwei andere, die ebenfalls Kerzen halten und zehn Knieende. Die Umrahmung bildet eine einfache Kante von schräg liegenden Blättern und Blüten, wie sie besonders auf Sarkophagen im 14. Jahrhundert üblich war. Die Komposition bedingte eine gewisse Gleichförmigkeit, doch ist die Figur des Johannes gut individualisiert, und in der Gewandbehandlung zeigt sich ein besseres Verständnis für das Stoffliche, als man es an früheren Denkmälern finden kann.

Das Museo Patriarcale[2]) besitzt zwei ähnliche Weihreliefs. Das eine mit dem hl. Antonius in der Mitte zwischen verehrenden Mönchen stehend von 1355. Das andere[3]) von 1361 stellt Johannes den Täufer und rechts neun knieende Mönche dar, und stammt aus S. Giov. de Battuti in Murano.

Ein Weihrelief im Museum von Torcello von 1407 zeigt im wesentlichen dieselben Formen wie die drei vorigen. Ein anderes, durch eine Zeichnung Gravenbroch's[4]) bekannt, datiert 1356, stellte den hl. Andreas und zwei knieende Stifter dar.

Bei einzelnen Figuren oder kleineren Gruppen herrscht die Nischenform als Umrahmung vor. Eine Reihe dieser ausserordentlich zahlreichen Weihreliefs mögen hier noch genannt werden. Im Museo Patriarcale eine Madonna, die stehend das Kind auf dem rechten Arme trägt, in der Linken hält sie eine Blume. Das Kind ist wie gewöhnlich segnend dargestellt und lang bekleidet. Die Gruppe wird von einer Nische umschlossen, an deren Vorderseite zwei anbetende Engel und eine Taube

[1]) Mothes a. a. O. S. 188.
[2]) Vgl. Moschini, La chiesa e il Seminario di S. Maria della Salute. Ven. 1842.
[3]) Moschini a. a. O. S. 65. — Mothes a. a. O. S. 245.
[4]) Gravenbroch a. a. O. I, 8.

angebracht sind. Zu Seiten der Nische der hl. Benedikt und Bernhard, beide mit Krummstab und Buch. Das Relief ist 1363 bezeichnet. Der schlichte Faltenwurf und die geringe Ausbiegung der Körper tragen noch ganz den Charakter der Frühgotik an sich.

Im Museum der Scuola di S. Giovanni Evang. wird ein Relief mit der Inschrift bewahrt: Gracia Dei in me Vacua non fuit set Gracia eius semper in me manet MCCCLXX, und weiter der bekannte Ausspruch Gregor's VII. in etwas veränderter Form: Dilexisti iusticiam et odisti iniquitatem propterea unsit te dn̄s tuus oleo leticie. Auf dem Relief sehen wir den hl. Martin zu Pferd im Begriff seinen Mantel zu zerschneiden, den der vor ihm stehende Bettler bereits ergriffen hat, um sich damit zu bedecken. Links neben diesen kniet ein Doge, vielleicht Andrea Contarini, der damals regierte, rechts ein Mönch.

Im Baptisterium von S. Marco sind der hl. Georg und Theodor zu Pferd dargestellt (Taf. 229, L. 2; 231, L. 4), aus dem 14. Jahrhundert. Der hl. Georg, die bessere Figur der beiden, ist mit einer prächtigen Rüstung und wallendem Mantel bekleidet, der Schild hängt an seiner Linken. Der rechte Arm ist hoch erhoben und stösst mit aller Wucht eine lange Lanze in den Rachen des Untiers, das unten am Boden sich vor Schmerz wild aufbäumt. Das Ross ist im Begriff über den Drachen in mächtigem Sprung hinwegzusetzen. Aus dem Himmel ragt die Hand Gottes hervor.[1])

Zwei andere Heilige, Christoph und Leonhard, stellen die Reliefs an der Scuola della Carità dar, dieser 1377, jener 1384 datiert. Beide sind unbeholfene Arbeiten, die zeigen, wie wenig man selbst noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fähig war, eine lebensgrosse Figur in Stein zu meisseln.

Wie der Madonnentypus allmählich sich immer weiter von dem zeremoniösen Charakter der byzantinischen Madonnenfiguren entfernte, zeigt ein Madonnenrelief am alten Baptisterium bei S. Pietro di Castello, jetzt Kaserne. Die Madonna sitzt nicht mehr wie gewöhnlich auf ihrem Thron, sondern zwischen zwei Bäumen im Grünen. Zum ersten Mal ist das Kind ganz unbekleidet und, wie man aus der Haltung der zum Teil gebrochenen Arme schliessen darf, segnet es nicht, sondern greift nach einem Gegenstand (Vogel?), den Maria in der Rechten hält. Auch die Art, wie Maria schräg im Profil mit etwas zur Seite geneigtem Haupte

[1]) Erwähnt von Venturi, Storia II, S. 250, Fig. 373.

sitzt, ist neu. Über ihr erscheinen Gott Vater, der heilige Geist in Gestalt einer Taube und Engel. Die umrahmende gotische Nische, von zwei Fialen flankiert, läuft oben in eine Kreuzblume aus, aus der die Figur eines bärtigen Mannes mit einem Buch in der Linken und mit der Rechten segnend herauswächst. Die Kriechblumen am Bogen, die Form des Blattwerks weisen ebenso wie die Figuren auf eine Entstehung dieses Reliefs in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hin.

Die gleiche Hand fertigte wohl auch das kleine Relief im Kreuzgang bei S. Stefano an, wo die Madonna wie vorhin im Freien zwischen zwei Bäumen sitzt. Das halbnackte Kind hält in der rechten Hand einen Vogel. Spuren von Bemalung sind erhalten. Die Art, wie die Madonna sitzt, auch die architektonische Umrahmung mit den gewundenen Säulen und zwei Fialen erinnern an das vorige Relief.

Eine Gruppe von Einzelfiguren und Reliefs sind hoch oben an der Rückwand der Kirche S. Apollinare angebracht. Ihre ursprüngliche Aufstellung wurde jedenfalls verändert, auch die architektonischen Teile sind willkürlich zusammengesetzt. Die Einzelfiguren Christi, Mariä und Johannes des Täufers zeigen Züge, die der venezianischen und überhaupt der italienischen Kunst fremd sind. Diese langen, knöchernen Gestalten mit den hässlich verzogenen Gesichtern tragen entschieden das Gepräge nordischer Kunst an sich.[1])

Die Portale wurden in frühgotischer Zeit im venezianischen Gebiet sehr einfach behandelt, namentlich fehlt durchweg eine reichere Ausschmückung mit Figuren. Gerade im 14. Jahrhundert wurde beim Kirchenbau das Hauptgewicht auf die Innenausstattung gelegt und die Malerei auf Kosten der Plastik bevorzugt.

An einem Portal von S. Domenico in Traù (Abbild. 19) aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts nennt sich ein Meister Nikolaus aus Venedig

[1]) Es darf nicht überraschen, das Werk eines nordischen Künstlers in Venedig anzutreffen bei den engen Beziehungen, die zwischen dem Norden und Venedig bestanden. Die Gruppe der Pietà im Baptisterium von S. Marco (Taf. 228, L. 1), die in- und ausserhalb Venedigs mehrfach wiederkehrt, ist sicher kein italienisches, sondern ein deutsches Werk. Zwei kleine Reliefs der Grablegung und Auferstehung Christi im Dom von Treviso sind ebenfalls deutsche Arbeit, und gehören zu einer Gruppe ähnlicher Reliefs, die sehr verbreitet gewesen sein muss. Beispiele finden sich im Museo patriarcale in Venedig, im Pal. Schifanoja zu Ferrara, im Museum von Neapel. Das Material war in der Regel Alabaster und war bemalt. Vgl. München, Nat. Mus Kat. VI. Taf. 10. No. 411 u. 412.

als Verfertiger. Im Tympanon thront die Madonna unter einer im Kleeblattbogen geschlossenen Nische und hält mit beiden Händen das lang bekleidete Kind. Neben der Nische stehen rechts Maria Magdalena und links Augustin, neben diesem kniet viel kleiner als die übrigen Figuren die Stifterin.

Das Portal der Kirche von Mazzorbo ist mit einem Relief von 1368 geschmückt, das die mystische Verlobung der Katharina mit Christus darstellt. Christus sitzt auf hohem Thron zwischen zwei Engeln und steckt den Ring an den Finger der vor ihm knieenden Katharina. Den

Abbild. 19. Traù, S. Domenico.

Rahmen bildet ein Giebeldach mit Kreuzblume und zwei Fialen. In Venedig selbst besitzt die Kirche S. Andrea ein einfaches und sehr rohes Tympanonrelief mit einer Darstellung der Berufung des Petrus und Andreas (erste Hälfte 14. Jahrhundert).

Einen reicheren architektonischen Aufbau weist ein Portal aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der via Garibaldi auf, das von der niedergerissenen Kirche S. Antonio stammt. Auf einer Reliefplatte mit der Figur Christi zwischen Antonius und Petrus Martyr erhebt sich ein genaster Eselsrückenbogen, unter dem der segnende Christus steht.[1]) Der

[1]) Abbildung des letzteren im Jhb. der K. Preuss. Kunsts. XXII (1901). S. 152. Nach Mothes, Baukunst, I, S. 269, Schule des Buon (!).

Rand des Bogens ist mit einer Diamantenreihe und Doppelzahnschnitt versehen. Den äusseren Abschluss des Bogens bildet ein Dreiecksgiebel mit Krabben und Kreuzblume. An den Seiten des Giebels steigen zwei Tabernakel auf mit den Figuren der Maria und des Verkündigungsengels.

Das einzige figurenreiche und gut erhaltene Portal des 14. Jahrhunderts müssen wir ausserhalb Venedigs in Vicenza suchen. Es ist das Portal von S. Lorenzo,[1]) auf das bei Besprechung der Grabdenkmäler noch öfters hingewiesen werden wird. Die Grundform des Portals ist noch dieselbe wie in romanischer Zeit in Oberitalien, nur fehlt der Vorbau. Das Portal ist abgetreppt, in der Thürschräge wechseln Pfeiler mit glatten und gewundenen Säulen ab, die auf einem Stilobat aufsitzen und in Architravhöhe von gotischen Blattkapitälen bekrönt werden. Oberhalb der Deckplatten jener Kapitäle werden die Pfeiler und Säulen der Thürschräge als Archivolten bezw. gewundene Stäbe um die Bogenwölbung herumgeführt. An der Aussenseite der Thürschräge sind auf dem vorspringenden Stilobat zwei Löwen angebracht, die auf ihren Rücken Säulen tragen. Die Thürpfosten sind mit regelmässigen Spiralranken bedeckt, deren Einrollungen Rahmen bilden für die vier Evangelistensymbole und zehn Brustbilder von Aposteln. Auf den Thürpfosten, die der Kapitäle entbehren, ruht der Architrav, der durch eine breitere Mittelnische und je vier seitliche Nischen gegliedert ist. Unter den in Rundbogen geschlossenen seitlichen Nischen stehen die Figuren einzelner Heiliger. Die Zwickel zwischen den Rundbogen werden durch dreiseitige Blattgefüge ausgefüllt. Die Mittelnische ist rechtwinklig geschlossen. Unter derselben sitzt Christus auf einem bankartigen Thron, die Rechte im Segensgestus erhoben, die Linke auf ein Buch gestützt. Zwei Engel halten einen Vorhang zurück, der die Nische nach vorn abschliesst, ein Motiv, das in der toskanischen Kunst seinen Ursprung hatte, aber auch in der venezianischen sehr beliebt war, und z. B. genau so wie in Vicenza am Grabmal des Giovanni Dolfin († 1361) in SS. Giovanni e Paolo wiederkehrt. Entsprechend den Thürpfosten wird auch die innere Archivolte von einer Spiralranke bedeckt, in der die Vertreter des alten Bundes, Erzväter und Propheten, als Brustbilder mit Spruchbändern angebracht sind. Die innere Kante der Archivolte ist mit Sternchen besetzt. In der Mitte des Tympanons sitzt auf erhöhtem Thron die

[1]) Nach Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, S. 472 ao. 1343.

Madonna mit dem Kind. Sie ist mit einem langen Gewand, Mantel und Krone bekleidet. Mit der linken Hand hält sie das Kind, in der Rechten trug sie wahrscheinlich eine Frucht oder Blüte. Das Kind in einem langen hemdartigen Gewand sitzt in unruhiger Haltung auf dem linken Knie der Maria. Die Rechte hat es segnend erhoben, in der Linken hält es einen Vogel und wendet sich freundlich dem rechts knieenden Stifter zu, der vom hl. Laurentius der Madonna empfohlen wird, während diesem entsprechend auf der anderen Seite des Thrones der hl. Franziskus mit Buch und Kreuz steht.

Die Form der gewundenen Säulen, das Blattwerk an den Kapitälen in der Thürschräge, die Diamantenreihe an den Deckplatten derselben Kapitäle haben zahlreiche Analogien in der venezianischen Kunst. Das Blattgesims des Architraves hat eine Form, wie sie an venezianischen Grabmälern häufig wiederkehrt, und die Mittelnische desselben Architraves mit dem thronenden Christus und den Vorhang haltenden Engeln könnte geradezu aus einem venezianischen Grabmonument hierher versetzt sein. Auch die untere Verzierung am Thron der Madonna kommt an dem oben genannten Grabmal Dolfin vor. Eine engere Verwandtschaft verbindet die Tympanonfiguren von S. Lorenzo mit dem Grabmal des Giovanni Scaligeri († 1350) in Verona und mit dem des Rainiero degli Arsendi († 1358) in Padua, wovon noch später zu handeln sein wird.

Das letzte grössere Skulpturenwerk vor dem Auftreten der Masegne sind die Figuren auf dem Altar und an der Vorderwand der Kapelle S. Felice im Santo zu Padua.[1]) Im Jahr 1372 wurde die Kapelle dem Andriolo[2]) de' Santi in Auftrag gegeben, 1376 wurde sie vollendet, wie eine Inschrifttafel in eben jener Kapelle besagt: Anno Domini 1376 . . . nobilis miles Bonifacius de Lupis fecit fieri hāc capellam. Die Altarfiguren (Maria mit Kind, Jacobus maior, Petrus und Paulus) mit ihren straff über den Leib gezogenen Gewändern, stehen steif und unbeholfen da, die Körper zeigen nur eine ganz geringe „gotische" Ausbiegung. Besser in den Proportionen und auch im Faltenstil sind die fünf Figuren unter den Tabernakeln an der Vorderwand der Kapelle (Martin, Petrus,

---

[1]) Mothes a. a. O. S. 256. Nach Mothes halten die Figuren die Mitte zwischen den Werken der Masegne und Buon. Die Behauptung lässt sich nicht aufrecht erhalten, da die Figuren ohne Zweifel viel befangener sind als die der Masegne.

[2]) Paoletti a. a. O. S. 124. — Schubring, Altichiero und seine Schule, Leipzig 1898, S. 12 f.

Jacobus maior, Paulus, Johannes Bapt.), obgleich auch sie noch lange nicht an die Figuren der Masegne heranreichen.[1])

Von der Künstlerfamilie der Masegne[2]) sind uns drei Generationen bekannt, die uns hier speziell interessieren: Ein Antonio, dessen Söhne Giacomello und Pier Paolo, der Sohn des Giacomello: Paolo, und der des Pier Paolo: Antonio. Von Giacomello und Pier Paolo gemeinsam wurden das Grabmal des Giovanni da Legnano (1388) jetzt im Museum von Bologna, der Altar in S. Francesco ebenda (1388 bestellt) und die Lettnerfiguren am Presbyterium von S. Marco in Venedig (1394) ausgeführt. Dem Pier Paolo wurde im Jahre 1400 das grosse Südfenster[3]) am Dogenpalast zur Ausführung übertragen. Sein Sohn Antonio[4]) arbeitete am Dom von Sebenico bis 1441. Von Paolo, dem Sohn des Giacomello, wurden die Grabmäler des Giacomo Cavalli († 1336) in SS. Giovanni e Paolo und das des Prendiparte Pico († 1364) in S. Francesco in Mirandola ausgeführt.[5])

Von dem Grabmal des Giovanni da Legnano, das sich in S. Domenico in Bologna befand und jetzt im Museum aufgestellt ist, ist nur der kleinere Teil erhalten, nämlich die linke Seite des Sarkophages mit dem Wappen und einem Relief, die Zuhörer des verstorbenen Rechtsgelehrten darstellend, und die Inschrift zwischen zwei Wappenschildern mit halbverlöschter Künstlersignatur. Es fehlen leider die Porträtfigur des Verstorbenen, die nach Analogie der anderen Professorengräber am Katheder sitzend in der Mitte dargestellt war, und das entsprechende Relief der Schüler auf der rechten Seite. Das wenige aber, was erhalten ist, genügt, um diesem Relief den Vorzug vor den vielen anderen Gelehrtengräbern zu geben. Die Köpfe sind gut individualisiert, die

[1]) Biscaro, Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara (l'Arte II, 1899, S. 94 f.) nimmt an, dass diese Figuren nicht von Andriolo selbst herrühren. Ein Vergleich mit den Carrara-Denkmälern in der Eremitani, die von Andriolo und seinen Schülern ausgeführt wurden, bestätigt die Ansicht.

[2]) Vgl. M. Caffi im Nuovo Archivio Veneto II, 1891, S. 181 ff. — Paoletti a. a. O. passim.

[3]) Paoletti a. a. O. S. 12 ff.

[4]) Paoletti a. a. O. S. 18.

[5]) Nach Caffi a. a. O. wurde das Grabmal des Giacomo Cavalli 1374 (?) errichtet. Die Inschrift lautet: Qst Opera Dintaglio Efato In Piera Un Venecian Lafe Chanone Polo Nato Di Jacomel Chataiapiera. Ähnlich die Inschrift am Grabmal des Prendiparte Pico von 1394.

Bewegung der Arme und Hände frei und natürlich. Offenbar hatten die Künstler das Bestreben, die Gruppe der Zuhörer möglichst lebendig zu gestalten. In den Köpfen der teils andächtig lauschenden, teils eifrig nachschreibenden Schüler und in dem wechselvollen Spiel ihrer Hände kommt dieses Bestreben in mannigfacher Weise zum Ausdruck. Wir erkennen in diesem Relief eine frische Naturbeobachtung, die in späteren Werken der Masegne in dem Masse nicht wiederkehrt.

Das erste grössere Werk, das beide Künstler gemeinsam ausführten, ist der figurenreiche Altar von S. Francesco in Bologna.[1]) Die ganze Altarwand ist in Nischen und Pilaster aufgelöst, die von spitzen Pyramiden bez. Fialen bekrönt werden. Zwischen den Sockeln der Pilaster, die das unterste horizontale Glied des Altars bilden, sind neun kleine Reliefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus angebracht. Den acht kleineren seitlichen Reliefs entsprechen in den darüber befindlichen Nischen acht Figuren von Heiligen, dem Mittelrelief die Gruppe der Krönung der Madonna. An den Pilastern befinden sich je drei kleine Nischen übereinander, in denen ebenfalls Heiligenfiguren stehen. Der breiten mittleren Reihe von Nischen entspricht eine ähnliche obere Reihe mit der gleichen Anzahl von Figuren, nur sind die Nischen niedriger und werden darum von Halbfiguren verschiedener Heiliger, in der Mitte Gott Vaters eingenommen. An den einrahmenden Pilastern befinden sich nur zwei Nischen mit kleinen Figuren. Die Bekrönung der breiten, polygonalen Seitenpilaster und der Mittelnische bilden Tabernakel mit Freifiguren (zum grössten Teil modernisiert). Die Pyramide des mittleren Tabernakels wird von einer Kreuzigungsgruppe bekrönt, die der seitlichen Tabernakel durch Engelfiguren (erneuert). Die schmalen Seitennischen und Pilaster laufen ebenfalls in spitze Pyramiden aus, von denen die der ersteren Kreuzblumen tragen mit den Brustbildern von Propheten.

Ganz ähnlich ist ein (neu bemalter) Altar in S. Petronio (dritte Kapelle links) in Bologna. Auch hier die Sockelreliefs, die ganzen Figuren von Heiligen mit der Krönung Mariä in der Mitte, die Halbfiguren und Gott Vater in den oberen Nischen und endlich die Tabernakel und spitzen Pyramiden, die in Kreuzblumen endigen, aus denen Prophetenfiguren emporwachsen.

---

[1]) Alfonso Rubbiani, La chiesa di S. Francesco in Bologna. Bologna 1886. S. 66 ff. Taf. 9. — M. Caffi a. a. O. mit Litteraturangabe. Die Hauptfiguren sind etwa dreiviertel lebensgross, kleiner als die späteren Lettnerfiguren in S. Marco.

Der Altar von S. Francesco war, da die Kirche zeitweilig profaniert war, auseinander genommen, und wurde erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder hergestellt. Diese Wiederherstellung scheint ziemlich gründlich gewesen zu sein, sodass vieles an dem Altar modern ist, anderes wenigstens überarbeitet und ergänzt. Am wenigsten berührt von späteren Erneuerungen scheinen mir die Halbfiguren des Petrus, Gott Vaters, des Paulus, Bartholomäus und eines Heiligen mit Kirchenmodell, in der mittleren Reihe die des Antonius, Antonius eremita, Jacobus maior und eines Mönches neben diesem, sowie die Krönung der Maria zu sein.

Die meisten Figuren haben einen übertrieben langen Hals, und halten den Kopf etwas vorgestreckt. Die Oberarme sind an den Körpern angepresst und erwecken den Anschein, als ob sich die Figuren durch die umgebenden Nischen eingeengt fühlten. Auch die Gewänder liegen fest am Körper an. Am besten ist den Künstlern die Gruppe der Krönung gelungen. Maria sitzt mit auf der Brust gekreuzten Händen und demütig gebeugtem Haupt neben Christus. Ein kaum merkbares Lächeln umspielt den feinen Mund. Christus, eine edle, würdige Gestalt mit langem wallendem Haar und Bart ist im Begriff eine dreifache Krone auf das Haupt der Maria zu setzen. Hinter der Gruppe halten zwei Engel einen Vorhang, ein dritter zwischen ihnen erhebt betend die Hände.

Die kleinen Reliefs auf dem Sockel des Altars enthalten wie gesagt Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus. Die Lossagung vom Vater, der Traum des Innocens und die Empfängnis der Wundenmale erinnern lebhaft an die Fresken Giottos in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, sodass man annehmen muss, dass die beiden Venezianer irgendwie Kenntnis hatten von den Kompositionen des grossen florentiner Meisters.

Im Jahr 1394 vollendeten Giacomello und Pier Paolo die Lettnerfiguren in S. Marco.[1]) Die Inschrift[2]) am Gesims über den Säulen lautet folgendermassen: MCCCLXXXXIV hoc opus factum fuit tempore excelsi domini domini Anthonii Venerio Dei gratia ducis Venetiarum ac nobilium virorum dominorum Petri Cornario et Michaelis Steno honorabilium procuratorum prefacte ecclesie benedicte beatissimi Marci Evangeliste. Jachobelus et Petrus Paulus fratres de Veneciis fecit hoc opus.

---

[1]) Abbild. Basilica di S. Marco V, 8, Taf. 385, Z. a. 18—391, Z. a. 31.
[2]) Basilica di S. Marco, S. 272.

Acht Säulen tragen das Gesims, das über den Kapitälen und der Mitte der Interkolumnien vorspringt, um den daraufstehenden Konsolen Raum zu geben. Die Figuren auf denselben stellen Maria, Markus und die zwölf Apostel dar. Schon äusserlich bekundet sich der Fortschritt vor dem Altar von S. Francesco dadurch, dass hier die Künstler beinahe lebensgrosse Rundfiguren meisselten und diese ganz frei aufstellten. Obgleich aber eine Einschränkung durch Nischen wegfiel, bleibt die Bewegung der Arme noch immer unfrei. Die Köpfe sind mit grosser Sorgfalt ausgeführt, es sind derbe, bäuerische Typen und keine Idealfiguren diese Apostel, und selbst Maria hat diesem Streben nach Naturalismus ihre Schönheit opfern müssen. In den Arm- und Handbewegungen zeigen die Künstler eine Mannigfaltigkeit, die weit über das im Altar von S. Francesco Erreichte hinausgeht. Es war gewiss nicht leicht vierzehn Figuren, denen jede heftigere Bewegung versagt war, eine immer wechselnde Haltung der Arme und Hände zu geben, diese Aufgabe ist aber mit Glück gelöst worden. Auch die Gewandbehandlung zeigt einen Fortschritt vor dem Bologneser Altar.

Lange Zeit galten die Seitenlettner[1]) der Kapelle S. Clemente und S. Pietro (1397) ebenfalls für Werke der beiden Masegne, der erstere mit den Figuren der Madonna, Christina, Klara, Katharina und Agnes, der andere mit denen der Madonna, Maria Magdalena, Cäcilia, Helena und Margarete. Doch macht Paoletti[2]) sehr mit Recht auf die Stilunterschiede aufmerksam, die zwischen den Seitenlettnern und dem Hauptlettner bestehen, und in den Seitenlettnern nur Schülerarbeiten der Masegne vermuten lassen. Diese weiblichen Heiligenfiguren stehen stilistisch zwischen den Masegne und dem Altar der Kapelle Mascoli. Sie tragen bereits deutlich die Merkmale der Spätgotik an sich mit ihren vorgestreckten Leibern, flachen Brüsten und dem schweren Faltenwurf der Gewänder. In der Bewegung der Körper und Arme sind sie freier als die Figuren der Masegne, die sie an Feinheit in der Ausführung jedoch nicht erreichen.

Die fünf Figuren in den Nischen über dem Grabmal des Marco Cornaro in SS. Giovanni e Paolo gehören gleichfalls der Schule der Masegne an. Ebenso die fünf grossen auf Konsolen stehenden Figuren

---

[1]) Abbild. Basilica di S. Marco V, 7, Taf. 312, V. 3—314, V. 7 u. 318, W. 2—320, W. 6. Inschrift Basilica di S. Marco, S. 272.

[2]) A. a. O. S. 17.

am Grabmal des Antonio Venier in derselben Kirche. Ich werde auf beide Denkmäler bei der Besprechung der Grabmonumente zurückkommen.

Ein Hauptwerk der venezianischen Spätgotik ist der Altar in der Kapelle dei Mascoli[1]) vom Jahre 1430. Vier gewundene Halbsäulen rahmen drei Nischen ein, die in Muschelform geschlossen sind. Über den Säulenkapitälen erheben sich Fialen und über den Nischen Giebel, die die häufig wiederkehrende Form der venezianischen Spätgotik zeigen, nämlich den Wechsel konkaver, konvexer und vertikaler Linien. Die Giebel sind mit Kriechblumen besetzt, die Kreuzblumen auf den Spitzen der Seitengiebel tragen origineller Weise Blumenkörbe, während aus der mittelsten Kreuzblume die Halbfigur Christi herauswächst. In der Mittelnische steht die Madonna und trägt das Kind auf dem linken Arm, in der Rechten hält sie ein Buch. Das Kind ist nach alter Weise lang bekleidet, es hält in der Linken eine Kugel und erhebt segnend die Rechte. In den Seitennischen stehen Johannes und Markus, jener in einem Buche lesend, dieser ein geschlossenes Buch in der Linken und mit der Rechten den Mantel haltend, blickt auf die Gruppe der Madonna.

Diese drei Figuren setzen die Richtung der Masegne fort, aber der Abstand, der sie von den Werken jener Meister trennt, ist nicht unbedeutend. Die Figuren sind stark nach der einen Seite ausgebogen und zeigen nichts mehr von der in der Bewegung gleichsam erstarrten Haltung, die wir bei den Figuren der Masegne finden, sondern sie sind frei und elastisch bewegt. Auch die Arme sind nicht mehr ängstlich an den Körper gepresst, und die Nische erscheint hier nur als Rahmen, nicht als hemmende Schranke. Die Hände sind schmal und knöchern und passen gut zu den knappen Formen des Gesichtes. Die Gewänder, frei und schwungvoll bewegt, lassen die Formen der Körper durchscheinen.

Der Name des Meisters, der diese Altargruppe geschaffen hat, ist nicht bekannt; jedenfalls war es nicht Bartolomeo Buon[2]), mit dessen Werken unsere Figuren keinerlei Verwandtschaft zeigen. Ihr Stil weist uns auf die toskanische Kunst hin, und zwar besonders auf die Statuen des Johannes Bapt., Matthäus und Laurentius, die Lorenzo Ghiberti in

[1]) Paoletti a. a. O. S. 116 f. — Taf. 251, N. 1.
[2]) Vgl. Mothes a. a. O. S. 265.

den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts für Orsanmichele in Florenz arbeitete. Namentlich in den Bewegungsmotiven und in der Gewandbehandlung kommt das Abhängigkeitsverhältnis des Venezianers von der florentiner Schule zum Ausdruck.

Die Figuren der Erzväter und Evangelisten (Taf. 164*—167*) an der Bogenlaibung über dem grossen Fenster der Westfassade von S. Marco zeigen ebenfalls in den Bewegungen der Körper, in den Kopftypen und in der schwungvollen Gewandbehandlung Beziehungen zur florentiner Kunst, im besonderen zu Ghiberti. An der Stirnseite desselben Bogens (Taf. 164, 231 — 170, 231 f.) finden sich sogar Kopien nach florentiner Werken: Die Opferung Isaaks ist eine getreue Wiederholung des berühmten Reliefs, das Ghiberti in Konkurrenz mit Brunelleschi schuf (Florenz, Mus. Naz.), und die Erschaffung Adams gleicht dem Relief des Andrea Pisano am Campanile zu Florenz. Moses, der das Gesetz in Empfang nimmt, wurde wahrscheinlich von denselben florentiner Meistern gemeisselt, die das Kapitäl des Dogenpalastes unter dem Urteil des Salomo, wo der gleiche Gegenstand wiederkehrt, fertigten.[1])

Um den Altar der Kapelle Mascoli bildet sich eine Gruppe von Werken, die stilistisch in engster Beziehung zu ihm stehen, und die zugleich die letzte Entwicklungsstufe der Gotik darstellen. Hierher gehört die Madonna über der rechten Kanzel in S. Marco (Taf. 378, Z. a. 7). Sie ist für einen hohen Standort berechnet, und darum weniger sorgfältig ausgeführt, als die Madonna vom Altar Mascoli, mit der sie aber viele stilistische Eigentümlichkeiten gemein hat, so die stark geschwungene Haltung, die knöchernen, gespreizten Finger, die Behandlung des Gewandes u. a. m.

Hierher gehören ferner die Relieffiguren[2]) des Johannes d. T., Johannes Ev., Markus und Antonius im Museo Patriarcale. Wir finden denselben Gewandstil, wie am Altar Mascoli, und die beiden Figuren des Markus hier und dort sind einander sehr ähnlich.

Die Petrusfigur[3]) am Portal der Kapelle Miani (Frari) hat denselben Charakter, wie die übrigen im Zusammenhang mit dem Altar der Kapelle Mascoli besprochenen Werke.

---

[1]) Über die Beziehungen der venezianischen zur florentiner Kunst vgl. Paoletti a. a. O. S. 33 ff.

[2]) Paoletti a. a. O. S. 115.

[3]) Paoletti a. a. O. S. 115, nicht vor 1434.

Im Inneren der genannten Kapelle über dem Grabmal des Bischofs Pietro Miani stehen fünf Figuren. Solche freistehende, auf Konsolen über dem Sarkophag angebrachte Figuren waren bei spätgotischen Grabmonumenten sehr beliebt, und scheinen durch die Masegne eingeführt worden zu sein, wenigstens finden wir sie an Denkmälern ihrer Schule zuerst. Von den fünf Figuren gehören drei unserer Gruppe an: der Johannes[1]) und der Heilige links neben ihm, sowie der Heilige rechts neben dem in der Mitte sitzenden Petrus.

Am Relief vom Campo S. Zaccaria tritt der Einfluss des Ghiberti und der Werke von Orsanmichele wieder in hohem Masse hervor. Die Form des Tympanons ist typisch venezianisch: ein Eselsrückenbogen zwischen zwei Fialen von Kriechblumen besetzt und in einer Kreuzblume endigend, aus der die Halbfigur eines bärtigen Mannes wächst. In der Mitte des Tympanons sitzt auf hohem gotischen Thron die Madonna und trägt mit beiden Händen das ganz nackte Kind, das mit der rechten Hand nach dem Schleier der Mutter greift und die Linke am Kinn hält. Die Bewegung der Maria und die Haltung des Kindes sind noch etwas linkisch, aber schön, man kann sagen bereits im Geiste der Frührenaissance empfunden. Die Gestalten des Täufers und Evangelisten an beiden Seiten des Thrones sind es besonders, die uns die Figuren des Johannes, Matthäus und Stephanus von Orsanmichele in Erinnerung bringen. Der Johannes in Venedig und der in Florenz zeigen in der Haltung, Gewandung u. s. w. die auffallendsten Uebereinstimmungen.

Das Tympanon der Kapelle Cornaro[2]) an der Frari zeigt manche Ähnlichkeit im Aufbau mit dem Relief von S. Zaccaria, auch im Gewand der Madonna kann man die spätgotische Faltengebung der toskanisch-venezianischen Schule wahrnehmen. Das Relief steht in der Mitte von Gotik und Renaissance, der architektonische Rahmen und die ornamentalen Details sind noch gotisch, die Figuren atmen schon den Geist der Renaissance.

In der Kirche Madonna dell'Orto[3]) tragen einige Figuren in den

---

[1]) Paoletti a. a. O. S. 116, macht auf die Ähnlichkeit des Johannes mit dem vom Tympanon der Thür am Campo S. Zaccaria aufmerksam.

[2]) Vgl. die ausführliche Würdigung dieses Reliefs bei Paoletti S. 113 f., die mich einer eingehenden Besprechung enthebt. Ich halte es, wie Paoletti, für sehr wahrscheinlich, dass ein florentiner Künstler der Meister war.

[3]) Paoletti a. a. O. S. 123 ff. Das Portal mit der Verkündigungsgruppe und hl. Christoph stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Kardinaltugenden unter den Tabernakeln aus dem 17. Jahrhundert.

Nischen der Giebelwand die Spuren eben jener spätgotischen Richtung, die wir hier behandeln. Die beiden äusseren Eckfiguren und die unter den vorspringenden Nischen am Hauptschiff scheinen mir ein und demselben Atelier anzugehören. Die zweite bis fünfte Figur vom linken Seitenschiff sind Renaissancewerke. Die achte bis zehnte am rechten Seitenschiff, von links gerechnet, sind ebenfalls gotisch, aber befangener als die vier zuerst genannten. Die elfte wohl eine Kopie, der Kopf jedenfalls modern.

In S. Fermo zu Verona findet sich als bekrönende Figur einer Nische, in der das Taufbecken steht, die Gestalt eines bärtigen Mannes, der in der Linken ein offenes Buch hält, die Rechte, die vielleicht segnend erhoben war, ist abgebrochen. Auch sie zeigt im Typus und Faltenwurf so viele Berührungspunkte mit dem Altar Mascoli, dass wir sie zu der Gruppe stilistisch verwandter Werke hinzuzählen müssen. Durch modernen Anstrich ist sie übrigens ziemlich entstellt. Die architektonischen Formen der Nische dagegen tragen nicht den venezianischen Charakter.

Zu den spätesten Werken venezianischer Gotik gehören auch die zahlreichen Figuren auf den Giebeln und unter den Tabernakeln an S. Marco,[1]) abgesehen von den vier Heiligen, die Giovanni Albanese 1618 durch neue ersetzte. Brände und Erdbeben machten häufige Restaurationen nötig, die den Charakter der Figuren bisweilen nicht unwesentlich veränderten. Der Kunstwert ist nicht sehr gross. Natürlicherweise begnügte man sich mit handwerksmässigen Arbeiten, da der Standort auf Fernsicht berechnet war, und darum eine sorgfältigere Durchführung im einzelnen unnötig erschien. Dass auch an den Giebeln florentiner Einflüsse sich bemerkbar machen (z. B. die Engel am Mittelgiebel, deren Haltung mit gekreuzten Armen ganz florentinisch ist) hat bereits Paoletti[2]) erkannt.

Von den beiden Tabernakeln, die rechts und links neben dem Hauptchor von S. Marco stehen, kommt für uns nur das kleinere auf der rechten Seite in Frage (Taf. 351, Z. 26). Das andere enthält keine Figuren, die der hier besprochenen Zeit angehören, es ist übrigens sehr stark restauriert (Teile des ursprünglichen Tabernakels im kleinen Hof

---

[1]) S. Text Basilica di S. Marco. S. 205 f. Im Jahre 1415 waren die gotischen Zuthaten an S. Marco zum grössten Teil vollendet. V, 4 (Dettagli, Monumenti).

[2]) A. a. O. S. 36.

hinter S. Marco). Der Aufbau des Tabernakels hat grosse Ähnlichkeit mit dem Grabmal des Michele Morosini in SS. Giovanni e Paolo: Zwei durch Nischen gegliederte Türmchen rahmen einen Dreiecksgiebel ein, der von einer Kreuzblume und Halbfigur bekrönt wird. Auf den Seiten des Giebels je drei Kriechblumen mit Halbfiguren in der steifen Form, wie wir sie auch an dem erwähnten Denkmal finden. Einfaches Masswerk füllt den oberen Teil des Giebels aus. Die Türmchen werden von zwei auf Löwen ruhenden Säulen getragen und bestehen aus drei über einander gestellten Nischen, die von zwei gewundenen Säulen flankiert sind. Als Ornament ist die Diamantreihe reichlich verwendet. Das Tabernakel wurde in den Jahren 1387—88 ausgeführt. In den Nischen stehen zu oberst Maria und der Verkündigungsengel, es folgen S. Georg und Petrus, endlich Antonius und ein bärtiger Heiliger. Die fünf zuerst genannten Figuren gehen stilistisch über die Figuren der Masegne hinaus, so dass ich für sie eine spätere Entstehungszeit im Anfang des 15. Jahrhunderts annehmen möchte.

Einen spätgotischen Charakter zeigen auch die Figuren im Chor von S. Marco[1]) und die Verkündigungsgruppe im Tesoro.[2]) Die manierierten Bewegungen, der überladene Faltenwurf der Gewänder unterscheiden diese Figuren sehr unvorteilhaft von den anderen, unter florentiner Einfluss stehenden Werken und erinnern mehr an die Spätgotik des Nordens.

Zwei Spätwerke venezianischer Gotik besitzt Vicenza in S. Lorenzo und im Dom.[3]) Ein Magister Antonius de Veneciis nennt sich als Verfertiger des Altares in S. Lorenzo (Kap. links vom Chor) und jedenfalls derselbe Antonius als der des Domaltars von 1448. Der erste Altar stellt die Madonna zwischen Petrus und Paulus dar. Als Hintergrund der Figuren dient ein Vorhang, der von drei Engeln gehalten wird. In der Modellierung und im Faltenwurf sind die Figuren weiter entwickelt, als die der Masegne, ohne die gleiche sorgfältige Ausführung wie diese zu zeigen. Dasselbe gilt von dem Altar im Dom (Kap. der gekrönten Jungfrau) mit der Darstellung der Krönung Mariä. Christus krönt die Jungfrau, während Gott Vater seine Hände auf beider Haupt legt. Zehn Engel umgeben anbetend und singend die Krönungsgruppe.

---

[1]) Taf. 335, Z. 10—336, Z. 11—337, Z. 12—338, Z. 13—340, Z. 15.

[2]) Taf. 327g, Z. 1g.

[3]) Paoletti a. a. O. S. 119. Die Inschrift in S. Lorenzo lautet: Hoc opus fecit mãgr Antonius de Veneciis; die im Dom: Per me Antonium Nicolai de Venetiis factum fuit hoc opus 1448.

Ein moderner Anstrich macht die unbedeutenden Skulpturen vollends ungeniessbar.

Es bleibt noch ein Wort zu sagen übrig von den zahlreichen Schutzmantelbildern, denen man in Venedig überall begegnet. Sie alle einzeln aufzuführen würde kaum möglich, jedenfalls unnötig sein. Die Sitte Maria oder einen Heiligen mit dem Schutzmantel zwischen knieenden und anbetenden Figuren darzustellen scheint, so weit wir nach den erhaltenen Denkmälern urteilen können, um die Mitte des 14. Jahrhunderts aufgekommen zu sein. Die Komposition ist immer gleich: Maria oder der Heilige in der Mitte von vorn gesehen hält mit beiden Armen den Mantel, unter dem sich die Schutzflehenden anbetend mit aufwärts gerichtetem Blick bergen. Auf der Brust der Maria ist häufig das Jesuskind in einer Mandorla oder zwei ineinander stehende Kreise, von einem Kreuz durchflochten, angebracht. Zwei gute Beispiele aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in den Bogenfeldern eines Portals befinden sich am Ponte del Paradiso. Ein anderes an der Abbazia della Misericordia,[1]) bei der Akademie, im Museo Civico, bei S. Maria dell'Orto, S. Stefano u. s. w.

Die Portalbauten habe ich, soweit es sich um ihren Figurenschmuck handelt, bereits erwähnt. Für die Spätgotik lassen sich im wesentlichen folgende Züge als besonders charakteristisch hervorheben: Die Thüren sind rechteckig (scheitrecht) geschlossen, die Thürgewände, selten abgetreppt,[2]) pflegen gleich dem Thürsturz behandelt zu sein. Zuweilen ist über dem Thürsturz noch ein Gurtsims angebracht, der sich um die Tabernakel zu Seiten der Thüre herumkröpft, so z. B. an der Porta della Carta des Dogenpalastes und an S. Francesco in Ancona.[3]) Das Thürgewände setzt sich über dem Sturz in der gleichen Breite und mit denselben Ziergliedern als Spitzbogen fort. Die durch letzteren und den Architrav gebildete Blendnische wird durch Figurenreliefs oder freistehende Figuren ausgefüllt, oft aber ist sie leer, vielleicht um ein Wand-

[1]) Ein Schutzmantelbild aus der Schule der Bono, früher in der Abbazia della Misericordia, im South Kensington Museum zu London.

[2]) Für die frühere Zeit bietet S. Lorenzo in Vicenza ein Beispiel für ein abgetrepptes Portal.

[3]) Das Portal von S. Francesco in Ancona im Stile der venezianischen Spätgotik ist offenbar unter dem Einfluss der Porta della Carta entstanden, die sie an Reichtum des architektonischen Aufbaus noch überbietet. Das Portal wurde angeblich von Georgio Orsini aus Sebenico 1451—1459 errichtet. S. Paoletti a. a. O. S. 88.

bild aufzunehmen, wovon jedoch aus gotischer Zeit nichts erhalten ist. Diese Anordnung wird manchmal modifiziert, nämlich dann, wenn zwei Fialen über dem Sturz das Bogenfeld einrahmen. Es erhält dann der Bogen nicht die Breite der ganzen Thür, sondern er setzt schmäler an, um auf dem Sturz noch Raum für die Sockel der Fialen zu lassen. Der Sims, der sich um den Bogen zieht, ist zuweilen auf dem Sturz horizontal gebrochen, und dient den Fialensockeln als Unterlage. Seltener als Fialen oder über dem Sturz angebrachte Tabernakel sind Tabernakelbauten, die von der Thürsohle ansteigen, wie an der Frari, an den erwähnten Portalen des Dogenpalastes und der ehemaligen Franziskanerkirche in Ancona.[1]) Die Form der Giebel ist entweder der gewöhnliche Spitzbogen, der Eselsrückenbogen, auch kommt eine Kombination von beiden Bogenformen vor, oder — in der Spätgotik sehr beliebt — ein Bogen, der sich aus konvexen, vertikalen und konkaven Linien zusammensetzt.[2]) Die Spitze des Bogens ziert meist ein Blätterknauf, der einer Figur als Sockel dient (vornehmlich an kirchlichen Bauten). Oft ist der Bogen mit Kriechblumen besetzt, aus denen ebenfalls Figuren wachsen. Tragende Glieder, Pfeiler und Säulen findet man nur an Werken der Übergangszeit[3]) (SS. Giovanni et Paolo, Servi, Madonna dell'Orto, S. Agostino in Ancona, Franziskanerkirche in Ragusa, Dom von Sebenico).

Figuren sind gewöhnlich als Reliefs im Bogenfeld angebracht (Porta von Campo S. Zaccaria, Portal der Kapelle Cornaro, Frari. Tympanon von S. Maria della Carità, erhalten in einer Zeichnung Gravenbroch's II, 44. S. Tomà mit Schutzmantelbild, die auch sonst als Füllung von Bogenfeldern häufig sind), oder als Freifiguren ebenda (Frari. Portal am Canal grande des ehemaligen Klosters S. Gregorio u. a.). Figuren im Blattknauf kommen an fast allen den genannten Portalen vor, und sind auch sonst häufig genug (ausserhalb Venedigs in Malamocco, Cividale und wo sonst noch venezianischer Einfluss massgebend war). Auch die Tabernakel sind mit Figuren versehen (so an der Porta della Carta, an den genannten Kirchen von Ancona. Bei einem Portal in Calle Loredan an

[1]) Bei Werken der Übergangszeit im venezianischen Stil (Dom von Sebenico, S. Agostino in Ancona) werden die Tabernakel neben den Portalen von freistehenden Säulen getragen.

[2]) Der Dreiecksgiebel kommt in der Spätgotik seltener vor, Beispiel: Portal des ehemaligen Klosters von S. Gregorio am Canal grande.

[3]) S. Lorenzo in Vicenza bildet auch hierin eine Ausnahme.

Stelle der Tabernakel Blenden mit Relieffiguren. Am Dom von Sebenico, wo Nischen mit Baldachinen und Figuren nach nordischer Weise auch in der Bogenlaibung angebracht sind, fehlen die Figuren in den Tabernakeln). Es kommen auch freistehende Figuren neben den Portalgiebeln vor (Frari, Hauptportal. Madonna dell'Orto. Cividale, Domportal. Alle drei aus dem 15. Jahrhundert. Bei den beiden letztgenannten ist die Verkündigung dargestellt). Im allgemeinen ist der figürliche Schmuck an venezianischen Portalen der Gotik ziemlich spärlich. Grössere cyklische Kompositionen fehlen ganz, und auch einzelne historische Szenen zählen zu den Ausnahmen. Gewöhnlich wurden nur die Relief- oder Rundfiguren einzelner Heiliger in den Thürlünetten aufgestellt. Ausser an Portalen wurden etwa noch unter den Giebeltabernakeln Figuren angebracht, allein wenige von ihnen sind erhalten, die meisten Tabernakel sind leer, oder bergen Figuren aus viel späterer Zeit.

Die ornamentalen Zierglieder bestehen aus gewundenem Stab und Doppelzahnschnitt, aus Blattreihe, seltener aus Blattranken (Portal in Calle Tiossi mit Weinlaubranken, die aus Vasen herauswachsen und oben in dem Rachen eines Löwen sich vereinigen. S. Stefano, Dom von Sebenico, beide schon aus der Übergangszeit), Diamantreihe, Rosetten (S. Gregorio, Pal. Ducale), an Stelle der Rosetten auch Köpfe (Porta della Carta, S. Francesco in Ancona).

Einzelne Tiere oder Tierköpfe (Löwen) kommen wohl hie und da vor, von Portalen mit Tierszenen kann ich nur ein Beispiel anführen: Ein Portal am Campo S. Polo. Der gotische Spitzbogen ist mit Diamantreihe und Doppelzahnschnitt eingefasst. An der unteren Seite des Bogens ist links ein Bogenschütze und rechts ein Jäger in ein Horn blasend dargestellt, weiter Hunde die ein Reh, Hasen, Hirsche hetzen, ein Einhorn und ein Fuchs mit der Gans. Im Scheitel des Bogens ist eine Teufelsfratze angebracht.

V. TEIL.

II. ABSCHNITT.

DIE GRABDENKMÄLER GOTISCHEN STILES

DIE TYPEN DER GOTISCHEN GRABDENKMÄLER IN ITALIEN. DIE HAUPTSÄCHLICHSTEN DARSTELLUNGEN AUF DEN GRABMÄLERN. DIE VENEZIANISCHEN GRABMÄLER OHNE FIGUREN. DIE EINFACHEN KASTENSARKOPHAGE MIT FIGUREN. VERSCHIEDENE ABWEICHENDE TYPEN. DIE GOTISCHEN NISCHENGRÄBER IN VENEDIG UND PADUA. GRABDENKMÄLER SPÄTGOTISCHER ZEIT.

Nach der Blüte der Sarkophagplastik in altchristlicher Zeit wurde im Beginn des Mittelalters gerade diesem Zweige des künstlerischen Schaffens wenig Beachtung geschenkt, die Grabdenkmäler wurden immer ärmer an ornamentalem, namentlich aber an Figurenschmuck. Es ist auffallend, dass im 12. und 13. Jahrhundert, als die Plastik in Italien einen so gewaltigen Aufschwung nahm, das Bedürfnis nach neuen Ausdrucksformen in der Kunst nicht auch einer reicheren Ausgestaltung der Grabmonumente sich zuwandte. Vielfach bediente man sich antiker oder altchristlicher Sarkophage, so z. B. zu einer Reihe von Papstgräbern, die sich jetzt in den vatikanischen Grotten vereinigt finden.[1]) In Bologna wurden für die Grabmäler des Rolandino Passeggieri und der Foscherari bei S. Domenico im 13. Jahrhundert ebenfalls ältere Sarkophage benutzt. In Venedig sind die Dogen Marino Morosini († 1253), Jacopo und Lorenzo Tiepolo († 1249 und † 1275) in altchristlichen Sarkophagen beigesetzt.

Erst im ausgehenden 13. Jahrhundert und dann besonders im 14. Jahrhundert werden für die Grabdenkmäler neue Formen geschaffen, die lange Zeit ihre Geltung behalten, auch noch während der Renaissance. Trotz der grossen Mannigfaltigkeit der Formen lassen sie sich fast alle auf einige charakteristische Grundtypen zurückführen, die sich nach den verschiedenen Gegenden ziemlich scharf von einander trennen.

Zwei Arten von Grabmonumenten lassen sich grundsätzlich unterscheiden, nämlich die Grabplatte und der Sarkophag. Erstere

[1]) Abbildungen derselben in: Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum Monumenta aereis tabulis incisa et a Philippo Laurentio Dionysio eiusdem basilicae beneficiario commentariis illustrata. Romae 1773.

gewöhnlich in den Boden der Kirchen eingelassen, und darum der Zerstörung ganz besonders ausgesetzt, wird uns hier weniger zu beschäftigen haben. Ursprünglich werden die Grabplatten die Mehrzahl gebildet haben, da sie leichter und billiger als Sarkophage mit ihrem oft sehr umfangreichen Beiwerk herzustellen waren, doch sind aus dem oben angedeuteten Grunde verhältnismässig nur wenige erhalten, und dann oft in einem Zustande, der eine Würdigung ihrer künstlerischen Qualitäten kaum noch möglich macht. Die Form der Grabplatten ist ungefähr immer die gleiche: der Verstorbene wird liegend oder stehend dargestellt. Er ist gerade von vorn gesehen — ein Neigen des Kopfes zur Seite wird erst in spätgotischer Zeit häufiger — die Augen sind in der Regel geschlossen, die Hände zum Gebet gefaltet oder über Brust oder Leib gekreuzt. Die Füsse ruhen mitunter auf einem Tier (Hund, Drache oder dergleichen). Den Rahmen bildet bei vielen Grabplatten eine gotische Nische, und um dieselbe, den äusseren Rand der rechteckigen Platte einnehmend, läuft die Inschrift.

Die Art der Behandlung ist, wie die Form, immer die gleiche. Am häufigsten bediente man sich des flachen Reliefs, daneben gebrauchte man auch die in Stein geritzte Zeichnung.

Die älteste Form des Grabdenkmals von reicherem architektonischen Aufbau im hohen Mittelalter ist die des freistehenden Hochgrabes. Der Sarkophag wird von einer Reihe von Freistützen getragen (Beispiele in Padua, im Museum ein Sarkophag von 1300 und der sogen. Sarkophag des Antenor), und oft durch ein Dach vor den Unbilden des Wetters geschützt (Bologna, drei Sarkophage bei S. Francesco,[1]) jetzt erneuert, zwei andere bei S. Domenico).

Von den übrigen Grabmälern, die fast ausnahmslos Wandgräber sind, lassen sich folgende Formen unterscheiden: Die einfachste ist die des Kastensarkophages, der entweder am Boden stehend, oder auf Freistützen ruhend, oder endlich von Konsolen getragen an der Wand angebracht ist.

An reicheren Werken ist ein baldachinartiges Dach auf Säulen oder Konsolen über dem Sarkophag angebracht, namentlich da, wo der Sarkophag an der Aussenwand der Kirche den Einflüssen der Witterung aus-

[1]) Von Accursius († 1230), Odofredus († 1265), Rolandino dei Romanzi († 1285). In reichster Ausführung treffen wir die Freigräber in Verona an. Vgl. A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, Stuttgart 1893, S. 73f.

gesetzt war, aber auch an Werken, die im Inneren der Kirche aufgestellt waren. Auf die drei Grundformen des freistehenden Hochgrabes, des Kastensarkophages und des Nischengrabes lassen sich fast alle Formen der gotischen Grabmäler zurückführen.

Bevor ich mich der venezianischen Grabplastik zuwende, will ich in Kürze derjenigen Formen gedenken, die im übrigen Italien in der Grabplastik vorherrschend waren.

In Rom[1]) haben die Grabmäler der Kirchenfürsten gewöhnlich die Form eines mit einem Tuch bedeckten Sarkophages, auf dem der Tote liegend ruht. Die Vorderseite ist oft mit reicher Cosmatenarbeit und mit Wappen geschmückt (Grabmal des Kardinals Ancherus † 1286 in S. Prassede, des Papstes Honorius IV † 1288 in der Aracoeli, des Guilielmus Durantus † 1296 in S. M. della Minerva, des Kardinals Consalvo † 1299 in S. M. Maggiore). Gotische Nischen und Mosaikbilder unter denselben, gewöhnlich die thronende Madonna und der vor ihr knieende Verstorbene, kommen an reicheren Werken vor (z. B. an den beiden oben genannten Monumenten in S. M. della Minerva und S. M. Maggiore).

Im Vergleich mit den überreichen Denkmälern Toskanas und Oberitaliens fallen die römischen durch ihre Einfachheit auf, die sich besonders in dem Mangel an reichem vegetabilischen Ornament und an Figuren kundthut. Das spätgotische Grabmal des Kardinals Philipp von Alençon († 1397) in S. Maria in Trastevere mit einem figurenreichen Relief, den Tod Mariä darstellend, bildet eine Ausnahme. Für die Geschichte der Plastik sind die römischen Grabdenkmäler darum weniger bedeutend, als die Werke der toskanischen Meister. Von Pisa und Siena verbreitete sich der neue, prächtige Stil in der Grabplastik über Mittelitalien nach Ober- und Unteritalien aus, wo er in Neapel eine besondere Pflege durch die Anjou fand.

Arnolfo di Cambio schuf das grossartige Wandgrab des Kardinals Wilhelm de Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto, dessen Bedeutung J. Burckhardt im Cicerone hervorhebt.[2]) Wir finden hier bereits die vorhanghaltenden Engel zu Seiten des Toten und über dem eigentlichen Sarkophag die Freifigur der Madonna auf hohem Thron nebst zwei Heiligen und dem knieenden Verstorbenen.

---

[1]) Vgl. Clausse, Les Marbriers Romains, Paris 1897, Kapitel 4 u. 5.

[2]) Cicerone (VI) 331 a.

Den reichen pisanischen Typus vertritt das Grabmal des Bischofs Simone Saltarello (1342) von Nino Pisano in S. Caterina zu Pisa. Über einem Kastensarkophag erhebt sich eine Art von Paradebett, auf dem der Tote ruht, unter einem gotischen Baldachin, von dem zwei von Engeln zurückgehaltene Vorhänge herabhängen. Über dem Dach des Baldachins steigt ein Tabernakel empor, unter dem die Freifiguren der Madonna und zweier anbetender Engel stehen. Das Grabmal des Kardinals Petroni im Dom zu Siena († 1314) und das des Papstes Benedikt XI. in S. Domenico zu Perugia haben einen ähnlichen Aufbau.

Der Sienese Tino da Camaino brachte den reichen toskanischen Grabmalstil nach Neapel, wohin er vom Herzog Karl von Calabrien berufen wurde. Das Grabmal des letzteren (1338) in S. Chiara ist typisch für eine ganze Reihe von Prachtgräbern in Neapel selbst und im übrigen Süditalien. Der Sarkophag ruht auf Säulen, vor denen Engelfiguren stehen. Die Vorderseite ist mit Relieffiguren geziert. Auf dem Sarkophag liegt der Tote ausgestreckt, zwei Engel ziehen einen Vorhang zur Seite, der von dem Baldachin über dem Sarkophag herabhängt. Auf dem Dach des Baldachins sind die Freifiguren der Madonna und zweier Heiligen nebst knieendem Stifter angebracht. Der ganze reiche Aufbau wird von einer gotischen Nische überdeckt.

Tragfiguren vor Säulen oder Pfeilern, meist die Kardinaltugenden darstellend, kehren in Neapel fast an allen grösseren Grabanlagen wieder. Die vorhanghaltenden Engel sind ebenfalls ein selten entbehrter Schmuck. Auch die Gruppen von Rundfiguren über dem Baldachin (Madonna zwischen Heiligen, Christus am Kreuz), wie sie Tino da Camaino dem pisanischen Brauche folgend eingeführt hatte, finden sich häufig. Die Vorderseiten der Sarkophage sind entweder durch Blendnischen gegliedert, oder glatt, und in beiden Fällen mit flachen Relieffiguren ganz bedeckt, die für eine ornamentale Ausschmückung keinen Raum übrig lassen. Hinter der Figur des Toten sind oft noch trauernde Teilnehmer in Relief angebracht. Die bekrönenden Nischen werden von Freistützen getragen, die sich vom Boden aus erheben. Das Gleiche gilt von den Tragfiguren, die den Sarkophag unterstützen, die Sarkophage auf Konsolen an der Wand anzubringen, war in Neapel nicht Sitte. (Am reichsten ist S. Chiara an gotischen Grabdenkmälern, sie finden sich aber auch in anderen Kirchen in und ausserhalb Neapels.)

An dem überreichen Grabmal Roberts des Weisen († 1343) in S. Chiara waren ebenfalls Ausländer thätig, die Brüder Sancius und

Johannes aus Florenz. Hier ist das, was Tino da Camaino zuerst in Mode gebracht hatte, zur höchsten Prachtentfaltung gesteigert.

Von dem Florentiner Andrea Ciccione wurde das Grabmal des Königs Ladislaus († 1414) in S. Giov. a Carbonara hergestellt. Es ist das umfangreichste von allen, im Grunde aber doch nur eine Erweiterung des durch Tino da Camaino modifizierten pisanischen Typus.

Die neben einander aufgereihten Figuren oder Halbfiguren unter Blendnischen an den Vorderseiten der Sarkophage, wie wir sie in Neapel sehen, wurden aus der toskanischen Grabskulptur übernommen, im Venezianischen finden sie sich nirgends. Selten wurde in Toskana die Relieffigur des Verstorbenen an der Vorderseite des Sarkophages angebracht (Beispiele in Florenz, S. M. Novella und Arezzo, S. Domenico), oft dagegen in der Mitte der Sarkophagvorderseite die Halbfigur Christi als Schmerzensmann. Für die Kardinaltugenden als Sarkophagträgerinnen bietet das Grabmal des Francesco Pazzi in S. Croce zu Florenz ein Beispiel. Die rein ornamentalen Bestandteile wurden auch in Toskana ziemlich nebensächlich behandelt.

Eine grosse Reihe von Adelsgräbern, in den Klosterhöfen verschiedener Kirchen in Florenz verstreut, zeigt eine sehr einfache Form: Die Vorderseite des Sarkophages ist durch Leisten vertikal in drei Teile geteilt. Die beiden seitlichen Abschnitte werden durch zwei Wappenschilder ausgefüllt, in der Mitte ist ein einfaches Kreuz oder das Lamm Christi mit der Kreuzfahne angebracht.[1])

Eine in sich abgeschlossene Gruppe bilden die Gelehrtengräber, die namentlich in Bologna sehr häufig sind, aber auch sonst vorkommen. Die Anordnung ist im wesentlichen immer die gleiche: Der Verstorbene

[1]) Das Lamm mit dem Kreuz kommt bekanntlich schon an altchristlichen Sarkophagen vor. Der Sarkophag aus S. Apollinare in Cl. bei Ravenna (Garr. 391, 2) dürfte das älteste bekannte Beispiel für das kreuztragende Lamm sein (nach Cattaneo, l'Architecture u. s. w., S. 30, 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts). Ältere Sarkophage aus Ravenna zeigen das Lamm vor dem Kreuz oder Monogramm Christi stehend (Garr. 356, 1; 389, 3). Auf apulischen Grabdenkmälern ist die gleiche Anordnung wie in Florenz, das Lamm mit dem Kreuz zwischen zwei Wappen, nicht selten. Beispiele finden sich in Bari, S. Nicóla, am Dom ebenda, in der Unterkirche des Domes von Trani, in Bisceglie, S. Margherita, Grabmäler der Falconi (Abbild. Nella Terra di Bari, ricordi di arte medioevale. Trani 1898. S. 24), im Dom zu Barletta. Zwei Lämmer ebenfalls mit Kreuzfahnen zu Seiten eines Kreuzes auf einem Sarkophag der Universität in Ferrara. Ein Lamm mit der Kreuzfahne auf einem Bischofsgrab im Dom zu Aquileja. Sämtliche angeführten Beispiele gehören dem hohen Mittelalter an.

sitzt auf erhöhtem Katheder, vor ihm ein aufgeschlagenes Buch, die Rechte hat er gewöhnlich dozierend erhoben, rechts und links sitzen an Schreibpulten in Reihen hintereinander die zuhörenden oder schreibenden Schüler. Ein Wechsel in dieser Komposition wird höchstens dadurch bewirkt, dass der Lehrende an die Seite gerückt ist und im Profil sich seinen Schülern zuwendet. Zwei frühe Beispiele finden sich im Museum zu Modena (Grabmal des Arztes Jakobus Cagnoli [1312], und eines Rechtsgelehrten von 1327). In Bologna würde das früheste das Grabmal des Rechtsgelehrten Bartoluzzo de' Preti sein, der 1318 starb (im Museum). An dem Grabmal des Bartolomeo Saliceti († 1412), ebenfalls im Museum, nennt sich ein Andreas aus Fiesole als Verfertiger. An dem hohen Aufbau und den Freifiguren erkennt man den toskanischen Meister. Zwei Denkmäler in S. Giacomo Maggiore dürften wegen der daran angebrachten Freifiguren ebenfalls auf toskanische Einflüsse zurückzuführen sein. Für den Dom von Pistoja arbeitete Cellino di Nese aus Siena das Grabmal des Cino Sinibaldi (1337). Siena selbst besitzt in seiner Universität das Grabmal des Niccolò Arringhieri († 1374). Im Campo Santo von Pisa zeigt das Grabmal des Ligo degli Ammanati († 1359) die Verbindung des gotischen Nischengrabes mit unserem Typus, nur dass hier der Lehrende am Katheder nicht an der Vorderseite des Sarkophages, sondern über der Nische angebracht ist. Ein Grabmal aus der Übergangszeit von Gotik zur Renaissance besitzt das Museum zu Perugia. Ein Gelehrtengrab auch das Museum von Zara.

In etwas abweichender Form tritt das Gelehrtengrab im Mailändischen auf. In Mailand selbst befinden sich in S. Marco zwei Grabdenkmäler. Das eine für Beato Lanfranco Settala († 1243), spätgotisch von reicher Ausführung, zeigt neben den Figuren des Lehrenden und der zuhörenden Schüler noch Heilige und Engel.[1]) Das andere ebenda hat neben dem Relief des Verstorbenen inmitten seiner Schüler noch eine Madonna mit knieendem Stifter und die Darstellung der Trinitas mit anbetenden Engeln. Ähnlich das Grabmal des Rechtsgelehrten Bonifacius († 1347) im Dom zu Como.

Auch an anderen Sarkophagen in Mailand finden wir, wie an den zuletzt genannten, die Dreiteilung der Vorderseite mit Reliefs. Die Madonna mit knieendem Stifter, die Krönung Mariä, Christus als

[1]) A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, S. 29, wahrscheinlich von Giovanni di Balduccio.

Schmerzensmann, Heiligenfiguren u. a. m. füllen die einzelnen Teile aus (Grabmäler in S. Marco, S. Eustorgio, Museum). Das Grabmal der Regina della Scala im Museo Archeologico zeigt insofern eine Bereicherung, als der Sarkophag auf sechs achtseitigen Pfeilern steht. Reicher noch ist das auf Säulen und Pfeilern ruhende Freigrab des Bernabò Visconti (1354)[1]) ebenda mit der von zwei Tugenden geleiteten Reiterfigur des letzteren. Den pisanischen Typus in reichster Ausbildung erkennt man an einem Wandgrab, das jetzt gleichfalls im Museo Archeologico untergebracht ist. Das Ornament ist bei allen diesen Monumenten sehr spärlich, zuweilen aufgemalt, wie am Denkmal des Bernabò Visconti.

Zum Schluss noch ein Wort über die gebräuchlichsten Darstellungen an Grabmälern. Naturgemäss nimmt die Person des Toten die erste Stelle ein. Er wird gewöhnlich friedlich schlafend auf dem Sarkophag lang ausgestreckt wiedergegeben. Selten wird er lebend oder werden Szenen aus seinem Leben dargestellt (mit Ausnahme der Gelehrtengräber). Zuweilen kniet der Verstorbene vor der Madonna, von einem Heiligen empfohlen. Mit Bezug auf Tod und Auferstehung findet man folgende Darstellungen: Christus am Kreuz, Christi Beweinung, Christus als Schmerzensmann, Christi Auferstehung, Christus auf dem Thron.

Die Madonna als freistehende Rundfigur ist an toskanischen Werken häufig, in der Regel kommt sie als Relieffigur zwischen einzelnen Heiligen vor. Von Szenen aus dem Leben der Maria wurden folgende dargestellt: Die Verkündigung (im Venezianischen ist die Verkündigung die am häufigsten wiederkehrende Gruppe), die Anbetung der Könige (selten), der Tod der Maria (selten), Krönung Mariä (öfters in Mailand mit musizierenden Engeln).

Einzelne Heilige als freistehende Figuren und als Reliefs finden sich überall, besonders in Toskana, Unteritalien, im Mailändischen und Venezianischen, seltener in Rom und Bologna. Den Vorhang vor dem liegenden Toten zurückhaltend kommen die Engel zuerst und am häufigsten in der toskanischen Kunst vor. Wo das Motiv sonst vorkommt, geht es auf toskanische Einflüsse zurück. Oft werden ihnen auch Leuchter, Räuchergefäss oder Sprengwedel in die Hand gegeben.

Die Figuren der Kardinaltugenden wurden gern als Sarkophagträgerinnen verwendet, besonders in Neapel. Acht Tugenden tragen die Arca des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand (von Giovanni di

[1]) A. G. Meyer a. a. O. S. 98 ff.

Balduccio, 1339), die vier Kardinaltugenden an der Vorderseite eines Sarkophages am Dom von Cremona (von Bonino di Campiliono 1357).

Wappen sind an den meisten Grabmonumenten angebracht, gewöhnlich an der Vorderseite des Sarkophages, in Venedig meist an den Konsolen unter demselben.

Das venezianische Grabmal der Gotik.[1])

Die Grundformen der Grabmäler sind im Venezianischen die gleichen, wie in ganz Italien, und scheiden sich also auch hier in Grabplatte und Sarkophag. Erstere kommt für uns nicht weiter in Frage, da sie sich weder von den im übrigen Italien gebräuchlichen Formen unterscheidet, noch auch künstlerisch besonders hervorragend ist. Zudem sind nicht allzuviel Grabplatten erhalten, und die erhaltenen meist in schlechtem Zustand.[2]) Nicht unerwähnt mag die Grabplatte des Giovanni de'Santi[3]) in der Sakristei der Madonna dell'Orto bleiben, vom Jahre 1392, die den Verstorbenen mit geschlossenen Augen, die Hände über dem Leib gekreuzt, das Haupt auf einem Kissen ruhend und von einer gotischen Nische umgeben, darstellt.[4])

Unter den Sarkophagen sind die einfachsten ohne Figuren nur mit Inschrift, Wappen oder Kreuzen versehen. Fast alle haben die gleiche Form: An der Vorderseite des Sarkophages befindet sich ein Wappen zwischen zwei Kreuzen. An Stelle des Wappens tritt zuweilen die Inschrift, oder zwei Wappen rahmen ein Kreuz in der Mitte ein. Die Ornamentik pflegt sehr einfach zu sein, zwei gewundene Säulen an den Ecken und ein profilierter Rand mit Zahnschnitt finden sich am häufigsten. Das älteste Beispiel einer solchen Grabplatte, das mir bekannt ist, befindet sich an S. Niccolò zu Treviso, vom Jahre 1277 mit der oben erwähnten Inschrift (S. 193). Drei runde Scheiben sind an der Vorder-

[1]) Vgl. A. G. Meyer, Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissanee, passim.

[2]) Verschiedene solcher Grabplatten mit Flachreliefs oder Sgrafitto sind im Museo Civico vereinigt. Am besten lernt man sie aus den Zeichnungen des Johannes Gravenbroch (Monumenta Veneta etc.) kennen.

[3]) Zeichnung bei Gravenbroch a. a. O. I, 47.

[4]) Cicogna, Iscrizioni Veneziane II. S. 277, No. 45. — Paoletti a. a. O. S. 124.

seite angebracht, auf deren mittelsten ein Kreuz steht mit einem Blattornament zu Seiten des unteren Kreuzarmes. Das Kreuz- und Blattornament auf den beiden seitlichen Scheiben zeigt die Weiterbildung eines sehr alten Motives, das sich schon auf den Brüstungsplatten von S. Marco findet. (Vgl. S. 105, Fig. s.)

Venedig selbst bietet mehrere Beispiele für diese einfache Form der Grabmäler, z. B. am Äusseren von SS. Giovanni e Paolo Platten mit Inschriften und Kreuzen, an den Ecken Säulen und oben ein einfach profilierter Rand mit Zahnschnitt. Ebendaher stammen zwei Grabmäler des Obizzo Taschiera (1394) und Domenico Lion da san Canciano im Museo Civico[1]) mit gewundenen Säulen an den Ecken und Zahnschnitteinfassung. Eine einfache Platte gleichen Stiles auch im Kreuzgang von S. Stefano.[2])

Ausserhalb Venedigs finden wir ähnliche Denkmäler im Museum und in der Domkrypta von Treviso, im Kreuzgang von S. Antonio in Padua, am Dom von Chioggia, im Museum von Cividale.[3])

Vicenza ist besonders reich an solchen Grabmälern. Dem 13. Jahrhundert gehört noch ein Denkmal in S. Corona an (datiert 1298), mit einem von zwei Kreuzen flankierten Wappen. Andere in S. Lorenzo, drei im Innern, davon das eine datiert 1367, im Detail reicher als gewöhnlich. An der Fassade derselben Kirche sind vier Grabmäler auf Konsolen und unter gotischen Baldachinen angebracht, das zu äusserst rechts stehende von 1404. Im Dom (fünfte Kapelle rechts) ein Denkmal von 1412 gleichen Stiles, auf Konsolen ruhend, und wie das Denkmal von 1367 in S. Lorenzo mit einem Satteldach bedeckt.

An den mit Figuren geschmückten Sarkophagen ist die Vorderseite derselben regelmässig in fünf Abschnitte gegliedert. Der mittelste wird durch eine einzelne Figur oder durch eine Gruppe eingenommen, die beiden breiteren Abschnitte rechts und links bleiben leer — bei wenigen Sarkophagen sind Wappen oder Reliefs an dieser Stelle angebracht —

[1]) Elenco degli Oggetti esposti. Ven. 1899, C. No. 15 u. 19. Ferner D. No. 70 Sarkophag vom Jahr 1370.

[2]) Nicht mehr erhalten ist das Grabmal des Fiofio Morosini († 1315) im Oratorio dell' Annunziata. Gravenbroch a. a. O. III, 3. Der Typus ist der gleiche wie bei den obengenannten.

[3]) A. Zorzi, Notizie guida e bibliografia dei R. R. Museo archeologico etc. di Cividale, Cividale 1899, No. 145, 146.

die beiden äusseren endlich werden wiederum durch Figuren ausgefüllt. Den oberen Abschluss bildet ein ausladendes Gesims mit einem aus nebeneinander stehenden Blättern geformten Ornament. Zwei Konsolen, an denen gewöhnlich das Wappen des Verstorbenen angebracht ist, stützen den immer über dem Boden an der Wand befestigten Sarkophag. Die Inschrift pflegt auf einer Tafel zwischen den Konsolen zu stehen.

Das älteste erhaltene Beispiel für den hier charakterisierten venezianischen Grabmaltypus ist das Grab des Dogen Giovanni Soranzo[1]) († 1328) im Baptisterium von S. Marco. Das sehr schlicht behandelte Grabmal zeigt in der Mitte Johannes d. T., an den beiden Seiten zwei Bischöfe in Relief. Die Figuren sind steif und leblos. Das Blattwerk und die zwischen den einzelnen Blättern stehenden Knospen mit langen Stilen erinnern in ihrer trockenen Behandlung an den oben genannten Sarkophag mit den beiden fahnentragenden Lämmern der ferraresischen Universität, der um 1300 entstanden ist.

Freier im Stil und sorgfältiger in der Ausführung ist das Grab des Bartolomeo Gradenigo († 1342) in der Vorhalle von S. Marco.[2]) In der Mitte sitzt die Madonna mit dem Kinde zwischen Markus und Bartholomäus, vor ihr kniet der Verstorbene. Hinter der Gruppe ist ein Vorhang angebracht. An der linken Seite steht Maria im langen Gewand, den Schleier über dem Haupte, die Rechte ruht auf der Brust, die Linke ist mit der Handfläche nach aussen erhoben. Rechts der Engel Gabriel. Er trägt einen über der Brust zusammengehaltenen Mantel, dessen unteres Ende quer über den Leib gezogen ist, die Rechte ist redend erhoben, die gesenkte Linke hält ein Spruchband.

Die Gruppe der Verkündigung an dieser Stelle des Sarkophages ist, wie schon angedeutet, ausserordentlich häufig in der venezianischen Grabplastik.[3]) Genau in der gleichen Haltung kehrt der Engel an dem Grabmal des Fulgenzio Sala im Kreuzgang von S. Antonio zu Padua wieder, das auch stilistisch manche Ähnlichkeit mit unserem Grabmal aufweist, und wohl aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen ist (reichliche Spuren von einstiger Bemalung erhalten). Die Form des Zahnschnitts an dem Grabmal von S. Marco ist sehr charakteristisch für

---

[1]) Abbild. Basilica di S. Marco V, 5. 226, K. 11.

[2]) Abbild. Basilica di S. Marco V, 5. 202, E. I.

[3]) An der Arca des hl. Ursinus im Dom von Traù ist die Verkündigungsgruppe in analoger Weise wie an den venezianischen Sarkophagen angebracht. Die ornamentalen Details entsprechen ebenfalls genau den venezianischen Typen.

Venedig: Es wechseln rechtwinklige mit stumpfwinkligen, übereck gestellten Auszackungen ab. Am oberen Gesims, der geschwungenen Form desselben sich anpassend, reihen sich einzelne Blätter aneinander, die vielfach ausgezackt und in der Mitte wie am oberen Rande des Gesimses nach aussen gebogen sind, wodurch eine den Eindruck eines lebenden Blattes erhöhende Licht- und Schattenwirkung erzielt wird.

Eine analoge Bildung der Blattkante findet sich am Denkmal des Marco Giustiniani[1]) († 1347) in SS. Giovanni e Paolo (erste Kapelle rechts vom Chor). Das Mittelstück der Langseite des Sarkophages wird auch hier von der thronenden Madonna eingenommen, die in der Rechten ein Buch hält, wonach das Kind greift. Zwei Engel halten hinter ihrem Rücken einen Vorhang ausgespannt, zwei andere stehen mit verschränkten Armen zur Seite. An den Ecken ist die Verkündigung dargestellt, links Maria rechts Gabriel in ähnlicher Stellung wie am Grabmal des Bartolomeo Gradenigo. Zwei bärtige Heilige nehmen die Schmalseiten ein. Die Zahnschnittkante ist in der venezianischen Manier ausgeführt.

Von derselben Hand vielleicht ist ein Grabmal in der Frari (erste Kapelle links vom Chor), doch von geringerer Ausführung mit der thronenden Madonna vor einem zurückgeschlagenen Vorhang und der Verkündigungsgruppe.

An dem Sarkophag des Andrea Morosini († 1348) in SS. Giovanni e Paolo (erste Kapelle links vom Chor) ist wie gewöhnlich die Verkündigungsgruppe an den beiden äusseren Seiten angebracht. Das Mittelfeld, diesmal von zwei gewundenen Säulen umrahmt, zeigt die thronende Madonna dem Kinde die Brust reichend.

Dem vorigen im Aufbau ganz ähnlich ist das Grabmal des Simeone Dandolo († 1360) in der Frari (Eingangswand). Die Madonna in der Mitte sitzt auf einem Thron mit hoher Lehne und hält ein Buch. Das Kind greift wie auf dem Monument des Marco Giustiniani nach demselben. Vier Engel halten einen Vorhang hinter dem Thron, der von zwei gewundenen Säulen eingerahmt wird. An der linken Seite wieder Maria, an der rechten Gabriel, letzterer in der uns schon von dem Grabmal

---

[1]) Abbildung der Blattkante bei Ruskin, the Stones of Venice I, Taf. 16, S. 215 f. — Vgl. im übrigen für die Denkmäler in SS. Giovanni e Paolo „Tempio de' SS. Giovanni e Paolo in Venezia descritto ed illustrato dall' Autore degli otto giorni a Venezia. con XIX Tav. Venezia 1835.

des Bartolomeo Gradenigo her bekannten Haltung, an das auch die Behandlung des Blattwerkes erinnert.

Reicher an Figurenschmuck als die bisher besprochenen ist das Grabmal des Giovanni Dolfin († 1361) in SS. Giovanni e Paolo (zweite Kapelle links vom Chor). In der Mitte sehen wir den thronenden Christus, die Linke auf ein Buch gestützt, die Rechte segnend erhoben. Zwei Engel halten einen Vorhang zurück, und zu beiden Seiten des Thrones knieen ein Mann und eine Frau, die Stifter. Die beiden breiteren Felder rechts und links sind nicht wie bei den vorhergehenden Denkmälern leer, sondern ebenfalls mit Reliefs geschmückt. Links die Anbetung der Könige. Die Madonna sitzt auf einem Thron, vor ihr kniet ein König, dem Kinde seine Gabe darreichend. Sein hinter ihm grasendes Pferd wird von einem Diener gehalten. Die zwei anderen Könige zu Pferd halten weiter zurück. Im Vordergrund ein den Dudelsack blasender Hirt und seine Herde. Die Landschaft ist felsig und mit Bäumen bestanden, auf deren einem ein Vogel sitzt. Auf der entsprechenden anderen Seite ist der Tod Mariä dargestellt. Maria liegt lang ausgestreckt mit gekreuzten Händen auf dem Totenbett, um das sich die zwölf Jünger versammelt haben. Über ihnen halten acht Engel eine Mandorla, in der Christus mit der Seele der Maria thront. Die Komposition geht noch auf das byzantinische Schema der Darstellung des Marientodes zurück, während die Anbetung der Könige an die malerische Reliefbehandlung des Giovanni Pisano denken lässt. Die wie das Mittelfeld vorspringenden Ecken des Sarkophages bilden zwei von gewundenen Säulen getragene gotische Nischen, in denen die Madonna und der Engel Gabriel in ähnlicher Haltung wie auf dem Gradenigo-Grabmal stehen. Eine Blattkante bedeckt das über Mittel- und Seitennischen verkröpfte Gesims.

An keinem der bis jetzt erwähnten Denkmäler fanden wir die liegende Figur des Toten. Sie kommt an Nischengräbern schon früher vor, an der hier behandelten Gruppe von einfachen Kastensarkophagen sehen wir sie zuerst an dem Grabmal des Paul Loredan († 1364) in SS. Giovanni e Paolo (zweite Kapelle rechts vom Chor). Der Sarkophag ist wie üblich behandelt. In der Mitte Paulus mit dem erhobenen Schwert zwischen zwei gewundenen Säulen, an den Seiten Maria und der Engel der Verkündigung. Einzelne flach gearbeitete Blätter mit Blüten abwechselnd zieren das bekrönende Gesims. Die Zahnschnitteinfassung der beiden leeren Felder hat die bekannte venezianische

Form. Auf schräg nach vorn geneigter Platte liegt die Figur des Verstorbenen in voller Rüstung, das Schwert an der Seite, die Hände sind über dem Leib gekreuzt, Haupt und Füsse ruhen auf Kissen.

Das Grabmal des Andrea Contarini († 1382) im Kreuzgang von S. Stefano ist einfacher ohne die Figur des Verstorbenen gebildet. Der thronende Christus nimmt hier die Mitte ein, und die Verkündigungsgruppe die Seiten. Der reiche Faltenwurf und die fein ausgeführten Köpfe zeigen einen Fortschritt vor den Arbeiten aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Zahnschnitt und Blattkante bilden wie gewöhnlich den ornamentalen Schmuck, Spuren von Vergoldung sind erhalten.

Die beste unter den hier behandelten Arbeiten ist ein Sarkophag in der Frari (dritte Kapelle rechts vom Chor), der Familie Bernardo[1]) gehörig. Ein Petrus Bernardus weihte ihn seinem Vater Hieronymus und seinem Oheim Laurentius im Jahr 1500, doch stammt er unzweifelhaft aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vielleicht bezieht sich eine Inschrift am Boden eben derselben Kapelle mit dem Wappen und Namen zweier Mitglieder der Familie Bernardo, eines Andreas und Franziskus, und mit der Jahreszahl 1363 auf unseren Sarkophag. In der muschelförmig geschlossenen Mittelnische des Sarkophages sitzt auf reichem Thron die Madonna und hält mit der Rechten das Kind, das auf ihrem Knie stehend sich lebhaft einem bärtigen Manne mit Palmzweig zuwendet. Dem letzteren entsprechend sehen wir auf der anderen Seite des Thrones eine weibliche Heilige mit Krone und Buch. Die Eckfiguren bilden links Jakobus maior und rechts Johannes der Täufer. Die scharfkantigen Gewänder sind teilweise unterarbeitet, die Kopftypen sind derb, die Hände gut bewegt. Die Madonna scheint mir einer Werkstatt anzugehören, der wir später noch in Padua und Verona begegnen werden, und deren Hauptmeister das Tympanon von S. Lorenzo in Vicenza meisselte. Das über der Muschelnische sich verkröpfende Gesims trägt eine Blattkante mit umgebogenen Spitzen, die untere Kante bildet ein gewundenes Tau.

Den Charakter des ausgehenden 14. Jahrhunderts trägt ein Denkmal mit dem Wappen der Loredan in S. Caterina, die Inschrift wurde im Jahre 1500 hinzugefügt. An der Langseite des Sarkophages springen ähnlich wie bei dem des Giovanni Dolfin die Mitte und die Eckfelder vor. Im Mittelfeld ist die thronende Madonna dargestellt, die seitlichen, von

---

[1]) Ant. Diedo e Fr. Zanotto, I monumenti cospicui di Venezia, Milano 1839, S. 66.

gewundenen Säulen getragenen Muschelnischen umschliessen die Figuren der Maria und des himmlischen Boten, die an die gleichen Figuren des Grabmals Dolfin erinnern. Die zurückstehenden Felder werden durch zwei Wappenschilder in übereck gestellten Quadraten und Blattornament in den Zwickeln eingenommen. Blattkante und Zahnschnitt haben die für Venedig übliche Form. Wenig Farbspuren sind erhalten.

Ähnliche Einteilung zeigt ein Grabmal des 14. Jahrhunderts im Kreuzgang der Carmini der Familie Griphalcono gehörig. In der Mittelnische die stehende Madonna, rechts und links zwei Wappen und unter den Ecknischen zwei Heilige. Auch hier eine spätere Inschrift von 1521.

Ebenda noch eine Sarkophagplatte mit der seltenen Darstellung der Trinität, an den Seiten Wappen und Kreuze, eine rohe Arbeit des 14. Jahrhunderts.

Noch muss ich hier einiger Fragmente Erwähnung thun, die ausserhalb Venedigs verstreut den venezianischen Denkmälern sich eng anschliessen: In der Domkrypta zu Treviso ein thronender Christus, die Linke auf ein offenes Buch gestützt, die Rechte segnend erhoben, das Mittelstück eines Sarkophages des 14. Jahrhunderts. Ebenfalls in Treviso, in der Kirche S. Maria Maddalena die Figuren der Maria und des Gabriel, ursprünglich Eckfiguren eines Grabmals mit venezianischer Zahnschnitteinfassung. Dieselben Figuren, ausserdem ein auferstehender Christus befinden sich im Museum von Aquileja, gleichfalls wohl venezianischen Ursprungs. Eine Petrusfigur von einem Grabmal herrührend im Museum von Portogruaro. In S. Fermo zu Verona (Kapelle rechts) dienen die Reliefs der Maria und des verkündenden Engels als Tragfiguren an einem Altar. Im Mailänder Museo Archeologico finden sich dieselben Figuren venezianischen Stiles, auf den schon die charakteristische Art des Zahnschnittes, wie er an der Figur des Engels erhalten ist, hinweist. Im Museo civico zu Turin endlich findet sich die Verkündigungsgruppe dreimal (No. 666, 667, 669). Die Figuren stehen vor gewundenen Säulen mit reichen Blattornamenten und waren als Eckfiguren gedacht. Die Zahnschnittkante hat die venezianische Form. Ebenda (No. 668) ein bärtiger Apostel und Christus, wie die anderen Figuren von einem Grabmal herrührend.

Bevor ich mich der zweiten Gruppe, dem venezianischen Nischengrab und dem Grabmal mit Freifiguren zuwende, müssen noch einige Grabdenkmäler aufgeführt werden, die sich den vorherrschenden Typen

nicht anschliessen, und denen darum eine gesonderte Betrachtung zu teil werden soll. Einigen dieser Denkmäler ist die Verwertung byzantinischer Vorbilder eigen, ich lasse ihre Beschreibung hier zunächst folgen.

Das älteste dürfte das Monument des Dogen Ranieri Zeno († 1268)[1]) in SS. Giovanni e Paolo sein. Es stellt Christus thronend auf hohem Stuhl mit Lehne und suppedaneum dar. Die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält den Mantel. Zwei horizontal schwebende Engel mit langen Flügeln, langen Gewändern und flatternden Mänteln halten mit den erhobenen Händen den Nimbus Christi, und mit den gesenkten den Thron. Christus ist bärtig, die Augensterne schwarz. Die scharfkantige Haarbehandlung zeigt eine gewisse Übereinstimmung mit dem Relief im Santuario von S. Marco, auf dem zwei Engel in ähnlicher Kleidung und Haltung einen Kranz halten, der den thronenden Christus umgiebt, unter demselben die vier Paradiesströme (13. Jahrhundert).

Dieselbe Stilrichtung erkennen wir an einer Relieftafel, die über einer Thür beim ersten Kreuzgang der Frari (Eingang durch das Staatsarchiv) eingelassen ist. Christus sitzt auf einem Thron mit hoher Lehne und gotischen Details. Die linke Hand ruht auf einem offenen Buche, die Rechte ist segnend vor der Brust erhoben. Rechts und links schweben je ein Engel, ganz ähnlich denen von SS. Giovanni e Paolo, und von diesen nur dadurch unterschieden, dass sie mit dem rechten bez. linken Arm etwas gezwungen über ihren Kopf weg greifen und mit der einen Hand die Lehne, mit der anderen den Fuss des Thrones festhalten. Die Köpfe sind nach aussen gewendet.

S. Antonio zu Padua besitzt zwei Sarkophage aus veroneser Marmor, auf denen eine ähnliche Komposition wiederkehrt. Auf dem einen (Kapelle rechts von der Antoniuskapelle) halten wiederum zwei Engel den Thron, auf dem Christus segnend, die Linke auf ein Buch gestützt, sitzt. Der andere 1330 datiert, und als Grabmal einer Bartolomea Gemahlin des Marsilius von Carrara bezeichnet (Kapelle S. Felice), stellt in der Mitte die thronende Madonna dar. Der Thron wird ähnlich wie auf dem Relief im Kreuzgang der Frari von zwei Engeln gehalten. Die Ausführung ist hier besonders gering.

Die Komposition aller dieser Denkmäler verdankt der byzantinischen Kunst ihren Ursprung. Schon an einer Reihe frühbyzantinischer Werke[2])

[1]) Tempio de' SS. Giovanni e Paolo, 3.

[2]) Z. B. auf der fünfteiligen Elfenbeintafel aus S. Michele in Murano, jetzt im Museum von Ravenna.

bemerken wir die horizontal schwebenden Engel, die einen Kranz halten, der ein Brustbild oder Kreuz umschliesst. In ähnlicher Haltung sehen wir sie auf Himmelfahrtsdarstellungen, wo sie den stehenden oder thronenden Christus in der Mandorla emportragen.

Einem Venezianer Jacopo Lanfrani werden in Bologna das Monument des Taddeo Pepolo in S. Domenico († 1347) und das des Giovanni d'Andrea († 1348) im Museum ebenda zugeschrieben. Das letztere ist ein Professorengrab in der für Bologna typischen Form, weder die Figuren mit ihren gezwungen lebhaften Bewegungen noch das Ornament zeigen venezianischen Stil. Dasselbe gilt von dem zuerst genannten Monument, das unter dem Einfluss der toskanischen Schule entstanden ist. Übrigens scheinen mir die beiden Denkmäler von zwei verschiedenen Meistern gemeisselt worden zu sein.

Einen eigenartigen Aufbau weist das Monument des Vittore Pisano († 1380) auf, das aus der Kirche S. Antonio in das Arsenal von Venedig überführt wurde. Der Sarkophag ist in venezianischer Weise behandelt, die Mitte nimmt die thronende Madonna, die Seiten zwei Heiligenfiguren ein. Auf demselben steht unter einem gotischen Baldachin die etwas überlebensgrosse Figur des Pisano in voller Rüstung, die Linke am Gürtel, die Rechte eine Fahne haltend, eine steife, leblose Gestalt, bei der die Schwierigkeit der Aufgabe eine lebensgrosse Figur freistehend zu arbeiten noch in keiner Weise gelöst ist.

Dem Jahre 1381 gehört die Grabplatte des Bonincontro de Boateri,[1]) Bischofs von Torcello, an. Sie ist in einem Seitenraum von S. Giorgio Maggiore in die Wand eingelassen, und stellt den Bischof sitzend dar, mit der rechten Hand auf ein aufgeschlagenes Buch deutend, neben ihm Mitra und Krummstab. Zu seinen Füssen und kleiner als er gebildet sitzen mehrere Mönche mit Schriftrollen und Büchern verschiedenfach beschäftigt. Zwei gewundene Säulen durch einen geschweiften gotischen Bogen verbunden, rahmen das Relief ein, das leider stark gelitten hat. Hier ist das Thema des Lehrers unter seinen Schülern in anderer Weise, als wir es sonst gesehen haben, und nicht ungeschickt behandelt, wenn auch die Proportionen noch vielfach unrichtig und die Bewegungen befangen sind.

Ein Sarkophag, der von der in Venedig üblichen Form abweicht, ist der des Philippo Corraro, Gesandter bei Innocens VII., in S. Pietro

[1]) Cicogna, Iscrizioni Veneziane, IV, 524.

di Castello. An der Vorderseite sind fünf Vierpassrahmen angebracht, an den Seiten je einer mit weiblichen Figuren (Tugenden). Auf dem Sarkophag liegt die Figur des Toten (um 1400).[1])

Ohne Figuren ist der Sarkophag des Pietro Cornaro († 1407)[2]) in SS. Giov. e Paolo (erste Kapelle links vom Chor). Der als schräges Dach gebildete Sarkophagdeckel erinnert an das Grabmal von 1340 des Giacomo Salomoni im Museum von Forlì, dessen Figuren und Ornamente venezianischen Charakter tragen.

Die gotischen Nischengräber und die Gräber mit reicherem Figurenschmuck gehören in der Mehrzahl der Spätgotik und dem Übergangsstil an, nur zwei aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind uns vollständig erhalten, die Grabmäler des Duccio degli Alberti († 1336) und eines unbekannten Ritters († 1337),[3]) beide in der Frari einander gegenüberstehend (zweite Kapelle rechts vom Chor).

Der Sarkophag des ersteren ist in sofern von den übrigen venezianischen unterschieden, als die Mitte von einem Kreuz, die beiden folgenden Felder rechts und links von zwei Wappenschildern, und die Eckfelder von den Figuren der Justitia und Temperantia eingenommen werden. Die Blattkante ist an dem oberen Gesims des Sarkophages glatt anliegend gearbeitet, der Zahnschnitt zeigt venezianische Form. Auf dem Sarkophag liegt die ausgestreckte Figur des Toten. Die umgebende Nische wird von je einem Paar gewundener Säulchen getragen. An der Stirnseite des Giebels auf runder Scheibe das Lamm mit dem Kreuz und die Wappen Venedigs und Toskanas.

Auch das gegenüberstehende Grab des Arnoldo Teutonico besteht aus einem Sarkophag in gotischer Nische. An der Vorderseite befinden sich acht Wappenschilder, aber keine Figuren und kein Blattrand. Auf dem Sarkophag liegt der Tote ausgestreckt in voller Rüstung, das Haupt ruht auf einem Kissen, die Füsse sind auf ein Tier (Hund?) gestellt. Hinter dem Sarkophag ist Christus sichtbar, der die als kleine menschliche Gestalt gebildete Seele des Verstorbenen in den Armen hält. Der gotische Bogen ist mit einem Weinlaubornament verziert.

---

[1]) Ähnliche Vierpassverzierungen an einem Grabmal in Vicenza, S. Lorenzo und Padua, Dom.

[2]) Zanotto, Monumenti cospicui etc. S. 94.

[3]) Nach Vicenzo Zenier, Guida per la Chiesa di S. Maria Gloriosa de Frari, Venezia 1825, das Grab des Arnoldo Teutonico.

Ein charakteristisches Beispiel für eine in die Formensprache der abendländischen Kunst übersetzte byzantinische Komposition bietet der Sarkophag des Francesco Dandolo († 1339) im Museo Patriarcale. Die ursprüngliche Form war die eines gotischen Nischengrabes, wie wir der Zeichnung Gravenbrochs[1]) entnehmen können. Der Sarkophag ruhte auf zwei Konsolen, die Rückwand der Nische wurde durch das Bild der Madonna, des hl. Franziskus und der hl. Elisabeth, sowie des knieenden Dogenpaares eingenommen, und ist noch in der Sakristei von S. Maria della Salute erhalten. Die Sarkophagvorderseite ist nicht wie sonst gegliedert, sondern das sie schmückende Relief nimmt die ganze Langseite ein. Es stellt den Tod der Maria dar. Vorn in der Mitte steht das kastenförmige Bett, die sichtbare Langseite mit einem einfachen Rankenornament verziert. Darauf liegt Maria lang ausgestreckt, die Hände über dem Leib gekreuzt, der Oberkörper ist wie auf byzantinischen Darstellungen des gleichen Gegenstandes erhoben. Hinter dem Bett aufrecht stehend sieht man Christus, der in den vom Mantel bedeckten Händen die Seele der Maria hält und sich vom Totenbette abwendet. Die Seele ist als Wickelkind gebildet. Rechts und links von Christus schliessen sich zwei Gruppen von je sechs Jüngern an, so, dass Christus isoliert zwischen ihnen steht. Der am Kopfende stehende Jünger (Petrus) hält ein Räuchergefäss. Die Gruppierung um die Mittelfigur vermeidet mit Geschick die sonst gewöhnliche Häufung der Figuren, und zeigt die Selbständigkeit des venezianischen Künstlers der byzantinischen Vorlage gegenüber. Die Ecken des Sarkophages nehmen zwei Engel ein, die mit beiden Händen ein Gefäss halten. An den Schmalseiten sehen wir den Markuslöwen und den Adler des Johannes. Die Kopftypen gleichen sich alle untereinander: Dieselben scharf geschnittenen Augenbrauen, dieselben langen, schmalrückigen Nasen, derselbe kleine Mund mit gespitzten Lippen. Das Relief war bemalt, wie aus den noch vorhandenen Farbspuren hervorgeht.

Ein ähnlicher Sarkophag mit der gleichen Darstellung befindet sich in Altino.[2]) Die Komposition weicht nur dadurch von der venezianischen ab, dass links ein knieender, rechts ein sich beugender Jünger steht. Auch hier an den Ecken Engel.

---

[1]) Gravenbroch, Monumenta veneta II, 52. Eine Zeichnung des ursprünglichen Zustandes auch in der Sakristei von S. Maria della Salute.

[2]) Abbild. Augusto Valentinis, Antichità Altinati, Taf. 13, 1.

Das Grabmal des Francesco Dandolo gehört zu einem der spätesten Vertreter jener venezianischen Denkmäler, die mit Benutzung byzantinischer Vorlagen gearbeitet worden sind, und die wir im 12. und 13. Jahrhundert so verbreitet in Venedig fanden.

Das Grabmal des hl. Isidor[1]) in der gleichnamigen Kapelle von S. Marco wurde unter Andrea Dandolo begonnen, jedoch erst ein Jahr nach dem Tode desselben unter Giovanni Gradenigo 1355 vollendet. Der Sarkophag zeigt die venezianische Fünfteilung. Das Mittel- und die zwei Eckfelder sind als muschelförmig geschlossene Nischen mit je zwei gewundenen Säulen gebildet. In den Nischen stehen die Figuren Christi, des hl. Markus und Johannes des Täufers. Die von den Nischen eingeschlossenen Breitfelder sind durch zwei Reliefs mit Szenen aus dem Martyrium des Heiligen[2]) ausgefüllt. Das linke stellt dar, wie der Heilige mit gebundenen Händen und Füssen von einem davonsprengenden Ross geschleift wird, das ein Reiter mit der Peitsche antreibt. Der Reiter wendet sich zwei Kriegern zu, die im Hintergrunde stehen, und scheint auf etwas zu hören, das ihm der vordere mit lebhafter Geste zuruft. Eine felsige Landschaft mit Bäumen bildet die Szenerie. Auf dem anderen Relief sehen wir Isidor knieend die Hände zu Christus emporgehoben, der rechts oben in einer Glorie sichtbar ist, und bereit den Todesstreich zu empfangen. In der Mitte steht ein Soldat in römischer Tracht, in der Linken Schild und Scheide, die Rechte mit dem Schwert über dem Kopf erhoben und im Begriff dem Heiligen das Haupt abzuschlagen. Links steht ein Mönch und blickt bekümmert auf die Marterszene.

Auf dem Sarkophag liegt der tote Heilige, die Hände über dem Leib gekreuzt, der Kopf ist etwas zur Seite geneigt, der Mund leicht geöffnet. Die Beine sind ein wenig angezogen und kurz im Verhältnis zum Oberkörper. Auf einem Postament hinter dem Sarkophag steht ein Engel mit Räuchergefäss in der Rechten und einer Schale in der Linken. Die Bogenlaibung habe ich, da sie älter als das Grabmal ist, bereits früher besprochen. An der Stirnseite der Nische ist die Gruppe der Verkündigung angebracht. Das Ornament ist reicher, als an den früheren Grabdenkmälern. Eine Ranke von Blättern und Blüten am oberen und

---

[1]) Abbild. Bas. di S. Marco, V, 6. 275, o. 1. 276, o. 2. — Mothes a. a. O. S. 188. — Pasini, Guide, S. 214 f.

[2]) Die Szenen kehren ähnlich wieder auf den Mosaiken der Kapelle.

unteren Gesims des Sarkophages zeigt eine der Spätgotik sich nähernde Bildung. Die fleischigen Blätter sind an ihren Enden zur Seite umgebogen. Eine doppelte Blattkante[1]) umgiebt die beiden Reliefdarstellungen. Die Säulen-Basen und Kapitäle, ihre Postamente und die Nischen sind gleichfalls mit Blattwerk reich dekoriert. Die drei Einzelfiguren und die Reliefs am Sarkophag stehen unzweifelhaft unter toskanischem Einfluss, in der venezianischen Kunst jener Zeit haben sie nicht ihresgleichen.

Wie am Sarkophag des hl. Isidor treten an dem des Andrea Dandolo († 1354)[2]) im Baptisterium von S. Marco in der Mitte und an den Ecken des Sarkophages muschelförmig geschlossene Nischen vor, die dazwischenliegenden, zurücktretenden Felder sind mit Reliefs verziert. In der Mittelnische thront die Madonna. Sie hält das lang bekleidete Kind auf dem linken Knie, während die rechte Hand sich auf ein Buch stützt. Das Haupt ist von Schleier und Krone bedeckt. Fast genau mit dieser Madonna übereinstimmend ist jene vom Grabmal des Rainiero degli Arsendi in Padua, sodass ich die beiden Arbeiten derselben Werkstatt zuschreiben möchte.[3]) In den Seitennischen steht links Maria, rechts der Engel der Verkündigung. Die Reliefs stellen das Martyrium des Evangelisten Johannes und des Andreas in gutbewegten Figuren dar. An den Schmalseiten sind zwei Heiligenfiguren angebracht. Auf dem Sarkophag liegt der Tote mit gekreuzten Händen. Zwei Engel halten einen Vorhang zurück, ein Motiv, das, wie wir gesehen haben, in Toskana zuerst aufkam.[4]) Das Ornament besteht aus nebeneinander gereihten Blättern und Blüten, die auf gebogenen Stengeln aufsitzen. Die Blatteinfassung der Reliefs ähnelt derjenigen am Isidorgrab. Die Ausführung ist geringer als an diesem, die Behandlung der Figuren hart und trocken.

Eine geringe Arbeit aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist das namenlose Wandgrab in SS. Giovanni e Paolo rechts vom Ein-

[1]) Ähnlich in Padua an den Grabmälern des Prinzen Jacopo Carrara in der Eremitani und des Rainiero degli Arsendi im Klosterhof von S. Antonio, desgleichen in Verona am Grabmal des Giovanni Scaligeri.

[2]) Mothes a. a. O. S. 188. — Abbild. Basil. di S. Marco V, 5. 220, K. 2. — Pasini, Guide, S. 225 f.

[3]) Ich habe bereits bei der Besprechung des Grabmals der Familie Bernardo in der Frari auf diese durch mehrere Denkmäler vertretene Werkstatt aufmerksam gemacht. Auf die Ähnlichkeit weist auch Biscaro hin. l'Arte 1899, S. 97 Anm.

[4]) Ähnlich an einem Bischofsgrab im Dom von Treviso und am Grabmal des Enrico Scrovegno († 1336) in der Madonna dell' Arena zu Padua.

gang zur Kapelle del Rosario. Der Kastensarkophag hat die übliche Form und Gliederung: Im Mittelfeld Christus auf hohem Thron, die rechte Hand zum Segen erhoben, die Linke auf ein Buch gestützt, an den Ecken Maria und Gabriel. Über dem Sarkophag wölbt sich auf zwei Konsolen eine einfache gotische Nische.

Bevor ich zu den Denkmälern der Spätgotik übergehe, muss ich ein Wort über die gleichzeitige Entwickelung des Grabmalstiles in Padua sagen.

Das Nischengrab, für das Verona schon Beispiele aus der Wende des 13. zum 14. Jahrhundert bietet (an der Aussenwand von S. Pietro), wurde in Padua in prächtigster Weise ausgestaltet an den Grabmälern des Ubertino († 1345) und Jacopo († 1350) Carrara, deren Schöpfer Andriolo de Sanctis mit seinen beiden Gehilfen Alberto di Santo und Francesco fu Bonaventura durch eine Urkunde bekannt geworden sind.[1])

Beide Grabmäler haben den gleichen Aufbau, sodass sie gemeinsam beschrieben werden können. Die Sarkophage ruhen auf zwei Konsolen. Die Vorderseiten sind durch drei Nischen gegliedert, die von je zwei gewundenen Säulen flankiert werden. Die muschelförmigen Abschlüsse der Nischen durchschneiden die obere Kante der Sarkophage, wodurch die schwerfällige Kastenform eine leichtere, gefälligere Gestalt erhält. Das untere Gesims, an den Nischen in Bogen ausladend, ist reicher als gewöhnlich. In den Nischen stehen die Rundfiguren der Madonna und zweier leuchtertragender Engel, zwei andere Engel an den Schmalseiten. An der Vorderseite des Totenbettes, dem der Sarkophag als Unterbau dient, sind vier betende Engelfiguren angebracht. Die Platte mit der liegenden Figur des Toten ist nach vorn geneigt, um das Gesicht des Verstorbenen trotz der Höhe, in der der Sarkophag angebracht ist, erkennen zu lassen. Am Kopf- und Fussende finden sich abermals zwei Engel. Zwei Säulen, am Grabmal des Ubertino Konsolen, tragen eine aussen rechtwinkelig, innen in Spitzbogen geschlossene Nische. In der Mitte der Bogenlaibung ist bei dem Grabmal des Ubertino Maria, bei dem anderen der segnende Christus dargestellt, zu beiden Seiten

[1]) S. L'Arte Anno II, 1899, S. 88 f. Girol. Biscaro, Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara. Fig. 1 u. 2. Documenti 1. Biscaro kommt zu dem Schluss, dass wahrscheinlich dem Andriolo der architektonische Aufbau und die Porträtfiguren der beiden Grabmäler zuzuschreiben seien. Da Andriolo Venezianer war, so gebührt also der venezianischen Kunst das Verdienst, diesen Typus für das Grabmal gefunden zu haben. — A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, S. 85 f.

sieben Felder mit abwechselnden Rosetten und Brustbildern von Heiligen. Die Zwickel an der Stirnseite der Nischen werden durch Medaillons mit betenden Engelfiguren ausgefüllt. Auf zwei schmalen Streifen der Nischenwand stehen am Monument des Jacopo links oben Petrus und unten Gabriel, rechts entsprechend Jakobus und Maria, am anderen Grabmal vier Heilige. Das Ornament besteht aus einem fein ausgearbeiteten Blattwerk mit gebogenen Blattspitzen, das an dem späteren Monument besonders sorgfältig ausgeführt ist. Eine kleine doppelte Blattkante rahmt die leeren Felder an der Sarkophagvorderseite ein, wie wir sie ähnlich am Grab des hl. Isidor gefunden hatten. Die Archivolte wird von einer Blattkante und einem Doppelzahnschnitt eingefasst. Von dem die Nische ausfüllenden Frescogemälde ist nur ein Fragment, die Krönung der Maria, am Grabmal des Jacopo da Carrara erhalten.

Grosse Sorgfalt ist den Freifiguren, den Engelmedaillons und den Porträtfiguren gewidmet, die jedenfalls von Andriolo de Sanctis selbst ausgeführt sind, während das Beiwerk wahrscheinlich den Gehilfen überlassen wurde. Die Madonna, die entgegen dem in Venedig gebräuchlichen Typus aufrecht steht, hält auf dem linken Arm das Kind, das sich mit ihrem Schleier zu schaffen macht, mit der Rechten reicht sie dem Jesusknaben eine Frucht dar.

Als nächstes paduanisches Denkmal reihen wir hier das Grab des Rechtsgelehrten Rainiero degli Arsendi († 1358)[1]) an, im Klosterhof von S. Antonio. Die Form des Sarkophages ist dieselbe wie bei den Carrara-Denkmälern, sodass wir uns die Beschreibung erparen können. In der Mittelnische thront die Madonna und hält das Kind auf dem linken Knie. Auf die Ähnlichkeit dieser Gruppe mit der entsprechenden des Dandolo-Grabmales im Baptisterium von S. Marco in Venedig habe ich schon hingewiesen. Es scheint, dass für die Ecknischen die Verkündigungsgruppe geplant war, doch muss der Plan aus irgend welchen Gründen geändert worden sein, denn nur die Maria ist ausgeführt, in der Haltung, die sie bei der Verkündigung einzunehmen pflegt, während an Stelle des Engels die Figur eines Mönches gesetzt wurde. Auf dem Sarkophag ruht der Verstorbene in der üblichen Haltung, die Füsse sind gegen drei Folianten gestemmt. Der Kopf gehört zu einem der am

[1]) Vgl. Caffi im Nuovo Archivio Veneto II, 1891, S. 181 ff., der die Autorschaft der Masegne für dieses Monument in Anspruch nehmen möchte. — A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, S. 86 f. — l'Arte II, 1899, S. 93, Fig. 3.

besten individualisierten auf den Denkmälern jener Zeit. Die bekrönende Nische ruht auf Konsolen, die Laibung des Bogens ist mit Medaillons bemalt. Die ornamentalen Details, Blattkante, Doppelzahnschnitt u. s. w. gleichen ebenfalls durchaus den Carrara-Denkmälern. Hier wie dort übrigens auch der bekannte venezianische Zahnschnitt mit geraden und übereck gestellten Zacken. Spuren von Bemalung sind erhalten.

Zwischen den Skulpturen der Masegne und dem Denkmal von S. Antonio kann ich keinerlei Verwandtschaft finden, wohl aber scheint mir eine solche mit dem Tympanon von S. Lorenzo in Vicenza zu bestehen. Die Form der Köpfe, die Bildung der Augen und der Hände, die Gewandbehandlung haben die grösste Ähnlichkeit.

In diesem Zusammenhang muss auch das Grabmal des Giovanni Scaligeri († 1350)[1]) in Verona genannt werden. Der Sarkophag entspricht genau dem Paduaner Typus, und im besonderen dem eben besprochenen Denkmal des Rainiero degli Arsendi. Die Madonna in der Mitte ist leider nicht intakt erhalten, eine andere Figur erneuert, doch ist auch hier an die Zusammengehörigkeit mit den anderen Werken nicht zu zweifeln.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist das Nischengrab in Verbindung mit Malerei in Padua durchaus vorherrschend. So sehen wir an einem Grab von 1370 in der Eremitani (Kapelle rechts vom Chor) an den Seiten des Sarkophages die Kardinaltugenden, im Bogenfeld die Krönung Mariä, in der Laibung die vier Kirchenväter und Evangelistensymbole, an der Vorderseite der Nische endlich die Verkündigung an Maria malerisch dargestellt. Der plastische Schmuck ist weniger reich. In der Mittelnische des Sarkophages steht von einem Wappenschild halb bedeckt der segnende Christus, in den Zwickeln Engel. Flügel der Engel, Blattwerk u. s. w. waren vergoldet.

Ein Grabmal der Familie Bulpario (1390) im Kreuzgang von S. Antonio hat fast denselben malerischen Schmuck: Im Bogenfeld die Krönung Mariä, vier Kirchenväter und Evangelistensymbole in der Bogenlaibung. Der plastische Schmuck, der wie das Blattornament aus Thon hergestellt ist, besteht aus der thronenden Madonna, einzelnen Heiligen und dem Erzengel Michael mit der Wage.

Bei einer Anzahl von Rittergräbern im Durchgang von der Antonius-

[1]) Nach A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler, S. 85 f., ist der Sarkophag des Arsendi und Scaligeri von ein und demselben Meister gearbeitet.

kirche zum Klosterhof und in diesem selbst finden wir das Nischengrab in einer mehr oder weniger reichen Ausführung, auch mit Malerei verbunden (Verkündigung, Krönung Mariä). Verona besitzt ausser dem Grabmal des Giovanni Scaligeri noch ein anderes, das den paduanischen Typus zeigt: In S. Fermo das Grabmal der Morani, dessen Sarkophag den Carrara-Denkmälern völlig gleich ist. Was an figürlichem Schmuck sich daran befindet, ist von geringem Wert. Spuren von Bemalung und Vergoldung sind daran erhalten.

Das Grab des Jacopo Cavalli († 1384)[1]) in SS. Giovanni e Paolo (zweite Kapelle rechts vom Chor) von Paolo dalle Masegne hat dadurch eine gewisse Ähnlichkeit mit den Carrara-Denkmälern in Padua, dass die untere Platte des Sarkophages vorspringende Ecken hat, um Raum für die (fehlenden) Figuren zu geben. Im übrigen weist es aber manche Unterschiede auf, so fehlen z. B. die muschelförmigen Abschlüsse der Nischen. An der Vorderseite sind in Medaillons die Evangelistensymbole und zwei Engel mit Spruchbändern angebracht, an den Seiten Engel mit Räuchergefäss und Sprengwedel. Der Kopf des Toten, der auf dem Sarkophag in voller Rüstung liegt, ruht auf einem Löwen, die Füsse auf einem Hund, das Gesicht wird durch den Helm fast ganz verdeckt. Die Arbeit an der Rüstung ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt, die Reliefiguren, wie schon Mothes[2]) vermutet, wohl Schülerarbeit.

Ganz im Stil der Carrara-Denkmäler ist der Sarkophag behandelt, auf dem das Reiterbild des Paolo Savelli († 1405) steht, im rechten Querschiff der Frari. Die stehende Madonna in der Mittelnische und die Verkündigungsgruppe in den Seitennischen sind Werke der venezianischen Spätgotik, während das Reiterstandbild als Arbeit der Frührenaissance bereits ausserhalb des Rahmens unserer Betrachtung liegt.[3])

Am Grabmal des Marco Cornaro († 1368) in SS. Giovanni e Paolo (Chorkapelle) treten die Merkmale der Masegne-Schule, die am Ende des 14. Jahrhunderts blühte, deutlich hervor. Die Anordnung weicht

---

[1]) Caffi im Nuovo Archivio Veneto II, 1891, S. 181 ff., giebt die Inschrift wieder: Qst Opera Dintaglio Efato In Piera. Un Venecian Lafe Chanome Polo Nato di Jacomel Chataiapiera. — Paoletti a. a. O. S. 18, 176. — Zanotto, Monumenti cospicui etc. Abbild. S. 95.

[2]) Mothes a. a. O. S. 251.

[3]) Paoletti a. a. O. S. 176. Vgl. den ähnlichen Sarkophag des Giovanni Gradenigo bei Gravenbroch I, 26 (nicht erhalten).

von den sonst gebräuchlichen Typen ab, sie besteht in zwei ganz voneinander getrennten Teilen, dem Sarkophag und einer Reihe von Freifiguren in gotischen Nischen. Ersterer auf Konsolen stehend zeigt die Form eines Paradebettes,[1]) auf dem der tote Doge aufgebahrt liegt. Der Kopf desselben, die feinen Züge, der Ausdruck des friedlichen Schlafens sind dem Künstler trefflich gelungen. Die Falten des Gewandes sind einfach streng gehalten.

Die oberen Figuren sind, wie ich vermute, erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden. Sie zeigen wie gesagt den Einfluss der Masegne, ohne von ihnen selbst herzurühren, und stellen die Madonna, Petrus und Paulus und leuchtertragende Engel dar. Die Köpfe sind auffallend klein, die Arme noch unfrei bewegt, besser die Hände, deren Finger nicht mehr ängstlich aneinander geklemmt sind. Die Gewänder etwa im Stile der Lettnerfiguren von S. Marco.

Das umfangreiche Grab des Michele Morosini († 1382)[2]) im Chor von SS. Giovanni e Paolo scheint mir um 1400 entstanden zu sein. Der Sarkophag steht in einer Nische, deren Rückwand von einem Mosaik ausgefüllt ist, das Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes, Heiligen und dem knieenden Dogenpaar darstellt. Zwischen dem gotischen Bogen und dem dreieckigen Giebel ist in einem Medaillon das Brustbild des segnenden Christus angebracht. Die Form der Kriechblumen ist zwar entwickelter, als beispielsweise am Tabernakel von S. Marco, das von 1387—88 errichtet wurde, aber noch nicht so frei, wie an der Porta della Carta und anderen Werken des Übergangsstiles. Der Giebel wird durch die Figur des hl. Michael bekrönt. Zwei reiche Tabernakel mit zahlreichen Figuren rahmen den Giebel ein. Die beiden unteren Reihen der Figuren stehen in muschelförmig geschlossenen Nischen übereinander. Den oberen, offenen Teil der Tabernakel nehmen die Figuren der Maria und des Gabriel ein. Tabernakel wie Sarkophag ruhen auf Konsolen. Der Sarkophag ist als Paradebett gestaltet, auf dem der Tote liegt. Die Konsolen an der Vorderseite des Sarkophages tragen Halbfiguren von Tugenden. Der marmorne Kopf des Toten, übrigens das beste am ganzen Werk, ist für sich gearbeitet. Die kleinen Figuren verschiedener Heiliger halten sich völlig frei von dem Einfluss der Masegne.

---

[1]) Arnolfo di Cambio hatte bereits im 13. Jahrhundert dieses Motiv am Grabmal des Guglielmo de Braye in Orvieto angebracht.

[2]) Mothes a. a. O. S. 256 ff. giebt eine ausführliche Beschreibung.

Das Grab des Antonio Venier († 1400) im linken Querschiff von SS. Giovanni e Paolo steht schon auf der Grenze zwischen Gotik und Renaissance. Die Vorderseite des Sarkophages ist durch eine Reihe von Nischen gegliedert, in denen Figuren der Tugenden[1]) stehen. Auf dem Sarkophag liegt der Doge, um ihn sind fünf Figuren gruppiert auf einzelnen Sockeln ohne Zusammenhang untereinander. Die drei oberen, die Madonna zwischen Petrus und Paulus, stehen den Lettnerfiguren noch am nächsten, während die beiden unteren (Dominikus und Antonius Abbas) den Übergang zu den Tugenden bilden, die kaum noch als „gotisch" zu bezeichnen sind.

Figuren auf Konsolen finden sich auch am Grabmal der Bianca Malatesta († 1398)[2]) in Fano (an der Kirche S. Francesco, jetzt Kaserne), an dem im Jahr 1413 ein Meister Philipp aus Venedig thätig war. Über dem Sarkophag mit der liegenden Figur der Verstorbenen stehen auf einzelnen Konsolen der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes, zwei Heiligen und an den Seiten Maria und Gabriel. Am Sarkophag umschliessen fünf Medaillons die Brustbilder von Heiligen. Als oberer Abschluss dient eine flache Bogennischen-Architektur.

Das Grab der Agnes und Ursula Venier (1411)[3]) in SS. Giovanni e Paolo (links vom Eingang nach der Kapelle del Rosario) ist mehr durch den architektonischen Aufbau als durch die plastischen Figuren beachtenswert. Der Giebel der Nische zeigt die für die venezianische Spätgotik charakteristische Form, wie wir sie unter anderen an der Porta della Carta sehen. Aus den geschwungenen Kriechblumen tauchen Figuren empor. Ein reicher Blätterknauf bildet das Postament für die bekrönende Figur. Tabernakel mit der Verkündigungsgruppe flankieren rechts und links den Giebel. Die Nische wird ausnahmsweise durch ein flaches Relief (die Madonna zwischen Heiligen) ausgefüllt. Die Vorderseite des Sarkophages zeigt die Fünfteilung, wie an älteren venezianischen Werken. Im Mittelfeld Christus als Schmerzensmann. Zwei breitere leere Felder trennen das Mittelfeld von den beiden Eckfeldern mit den Figuren des Petrus Martyr und Johannes Bapt. Die

---

[1]) Paoletti a. a. O. S. 17 bemerkt sehr richtig: „Puis plusieurs figurines dans les riches niches de l'arche semblent échapper à l'influence mediévale et avoir été exécutées par un ciseau tout autre que celui qui a fait les grandes statues."

[2]) Paoletti a. a. O. S. 175.

[3]) Mothes a. a. O. S. 260. — Paoletti a. a. O. S. 175.

Nische wird von gewundenen Säulen getragen, während der Sarkophag auf Konsolen ruht.

Eine Reihe von Grabmälern, die schon ausserhalb der von uns gezogenen Grenzen liegen, da sie bereits den Beginn der Renaissance verkünden, sollen hier wenigstens noch in Kürze genannt werden. Eine genaue Würdigung derselben findet man bei Paoletti, L'Architecture etc. passim. Das Grabmal des Michele Steno († 1413) in SS. Giovanni e Paolo ist nur als Fragment erhalten, eine Zeichnung des ursprünglichen Zustandes bei Gravenbroch (II, 69). Der Aufbau erinnert an das Grabmal des Michele Morosini. Wie dort befindet sich über dem Sarkophag ein Mosaikbild (der Doge nebst seiner Gattin vor der Madonna knieend).

Das Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo (1423)[1]) in SS. Giovanni e Paolo. Die Langseite des Sarkophages ist durch Nischen eingeteilt mit den Figuren der Tugenden (wie am Grabmal des Antonio Venier in derselben Kirche). An Stelle der gotischen Nische über dem Sarkophag ist ein Baldachin aus Stoff getreten, den zwei Engel zurückhalten. Die einzelnen Figuren über dem Sarkophag (älter als die der Tugenden) tragen noch den Charakter der venezianischen Spätgotik an sich.

Letzteres gilt auch von einigen Freifiguren an einem Bischofsgrab von 1417 im Dom zu Padua (rechtes Querschiff). Hier stehen die Figuren (Madonna zwischen Heiligen) auf dem geradlinigen Abschluss einer Spitzbogennische über dem Sarkophag.

Gotisch im Aufbau und in einzelnen Details ist auch noch das Grabmal des Beato Pacifico[2]) in der Frari (1435), an dem wahrscheinlich toskanische Meister thätig waren.

Die allmähliche Trennung der venezianischen von der byzantinischen Kunst, die wir schon für das hohe Mittelalter an verschiedenen Werken beobachten konnten, machte im 14. Jahrhundert immer weitere Fortschritte. Einzelne Künstler liessen sich zwar noch in diesem Jahrhundert von der byzantinischen Kunst inspirieren, indessen bildeten sie

---

[1]) Paoletti a. a. O. S. 35. 178 f. Ein ähnlicher Stoffbaldachin am Renaissancegrabmal des Francesco Foscari in der Frari, dann in Verona am Grabmal Brenzoni (1420) in S. Fermo, Cortessia Sarego (1432) in S. Anastasia, und Leonardo Marchioni de Malaspinis, aus S. Giovanni in Sacco, jetzt im South Kensington Museum.

[2]) Paoletti a. a. O. S. 47, 180 f.

Ausnahmen, die für den Gesamtcharakter der spätmittelalterlichen Plastik Venedigs ohne Bedeutung waren. Das Bild, das uns die venezianische Plastik des 14. Jahrhunderts bietet, ist im wesentlichen das eines selbständigen Stiles, der am charakterischsten an den Grabdenkmälern sich ausbildete, und auch über die Grenzen Venedigs nach Westen und Norden vordrang. Erst gegen Ende dieses Jahrhunderts mehren sich die Anzeichen einer Einwirkung von seiten der toskanischen Kunst auf die venezianische Skulptur.

Zusätze und Berichtigungen.

S. 27. Joachim umarmt Anna. Auf einer Miniatur des vatikanischen Menologiums aus der Zeit Basilius II. (976—1025) ist die Begegnung an der goldenen Pforte dargestellt (d'Agincourt, Pitt. Taf. 31, 15).

S. 28. Anna reicht dem Kinde die Brust. In den Homilien des Jakobus der vatikanischen Bibliothek ist diese Szene vertreten (d'Agincourt, Pitt. Taf. 50, 3).

S. 29. Tempelgang Mariä. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901. S. 138, Taf. XXII No. 56 erwähnt ein Beispiel aus der abendländischen Kunst für diese Szene (Perikopenbuch der Münchener Staatsbibliothek. Cim. 179). Die Beziehung des Engels zu Maria ist hier eine andere, als in der byzantinischen Kunst, wo die Speisung der Maria durch einen Engel geschildert wird.

S. 30. Maria durch einen Engel gespeist. Beispiele für die Verbindung dieser Szene mit der vorhergehenden ausserdem im vatikanischen Menologium (d'Agincourt, Pitt. Taf. 31, 11) und auf den Mosaiken der Kahrië-Moschee. Die Szene auf der Elfenbeintafel des Mailänder Domschatzes (Garr. VI. 454) stellt nach Garrucci die jugendliche Maria dar, die von ihren Eltern für den Dienst im Tempel des Herrn bestimmt ist (nach Ps. — Matth. c. IV).

Verkündigung an Maria. Auf dem Elfenbeindeckel von Etschmiadzin ist die Maria sitzend dargestellt, wie auf den Werken, die mit der Maximians-Kathedra in Beziehung stehen (Pariser Elfenbein, Garr. 458, 2. Elfenbein der Sammlung Uwaroff in Moskau, Strzygowski, Etschmiadzin-Evang. S. 43). Die eine Elfenbeintafel der Sammlung Trivulzi in Mailand (Garr. 459, 1) gehört nicht mehr der altchristlichen Zeit an (IX.—X. Jahrh.). Für den Typus der aufrecht stehenden Maria vgl. ausser Strzygowski a. a. O. S. 70f. auch Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, S. 68f.

S. 31. Sammlung Uwaroff in Moskau (nicht Petersburg).

Ebenda Anmerk. 2. Die sich hinter einem Vorhang zurückziehende Dienerin ausser auf rein byzantinischen Werken (Wandmalerei der Sophienkirche in Kiew, Mosaik in S. Marco) auch auf italienischen Werken, die unter byzantinischen Einfluss stehen (Altarantependium in Salerno, Bronzethür von Benevent, Wandbild von S. Urbano bei Rom, Taufbecken in Verona).

S. 32. Die Magier vor Herodes. Garr. II. 35, 2 stellt die drei Juden vor Nebucadnezar dar (nach Daniel III, 1 f.), die als Vorbild der drei Magier galten und darum der Magieranbetung gegenüber gestellt werden. Vgl. Garr. I. 366.

S. 35. Christus und die Samariterin. Auf dem Goldenkolpion in Konstantinopel steht Christus. Sitzend mit dem Stabkreuz in der Hand finden wir ihn auf einer Pyxis der Kirche von Voûte — Chilhac — Haute-Loire aus dem 6. Jahrhundert (Exposition universelle de 1900. Catalogue illustré officiel de l'exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800. S. 4 No. 14).

Zehnte Zeile von oben: Taf. 48 ist zu streichen.

S. 38. Sechste Zeile von unten lies: Garr. 448, 11. Die Figur eines Begleiters bei der Heilung des Gichtbrüchigen kommt auch auf einer Elfenbeintafel im Dom von Palermo vor (Venturi, Storia I Fig. 382).

S. 41. Sechste Zeile von oben: Taf. 68.

S. 42. Unterste Zeile lies: Taf. 7.

S. 43. Heilung des Aussätzigen. Ein Beispiel für diese Szene bietet ausserdem die Elfenbeintafel des Domes von Palermo (Venturi, Storia I Fig. 382).

S. 44. Einzug in Jerusalem. Die Bronzethür von S. Paolo f. l. m. ist bei d'Agincourt im Gegensinn abgebildet, Christus reitet in Wirklichkeit auf der Thür von links nach rechts. Dagegen stimmt ein geschnittener Stein im Brit. Mus. mit der Tabernakelsäule in der Art wie Christus reitet überein (Catalogue of Early Christian Antiquities etc. by O. M. Dalton, London 1901, No. 90). Der Stein ist wahrscheinlich syro-egyptischen Ursprungs.

S. 49 Anm. 1. Die Darstellung einer Gerichtssitzung enthält auch die Menas-Pyxis im Brit. Mus. (Catalogue No. 297, Taf. 9).

S. 51 Anm. 2. Kraus, Gesch. der christl. K. II, 311 Anm. 1 entscheidet sich für das 11. Jahrhundert.

S. 53 Anm. 2. S. 389 ff.
Anm. 3 lies: Watopädi.

S. 103 Anm. 3. Memorie sopra . . .

S. 105. Fig. t.

S. 106 Anm. 1. Stuhlfauth.

S. 170 Anm. 1 lies: der Drachenreiter.

Alphabetisches Ortsverzeichnis.

Adria, Museo Bocchi 94.
Aegina, Röm. Mosaik 85 Anm. 6.
Alba Fucense, Relief 173.
Albenga, Baptisterium 86.
Alexandrien 93.
Altamura, Domportal 197 Anm. 1.
Altino, Brunnen 93. 98.
„ Sarkophag 252.
Amiens, Kathedrale 198 Anm. 1.
Anagni, Dom 79. 81. 94.
„ „ Krypta 133.
Ancona, S. Agostino 230.
„ Dom, Gesims 115.
„ „ Platten 100. 112 Anm. 4.
„ „ Portal 164.
„ S. Francesco 229 f.
„ S. Maria della Misericordia 78.
„ S. Maria in Piazza 132.
S. Angelo in Formis, Wandmalereien 37. 38 Anm. 1. 43. 47. 50. 51. 133.
Aosta, Mosaik 177 f.
Aquileja, Dom, Schranken 96 f.
„ „ Grabmal 239 Anm. 1.
„ Museum, Figurenrel. 106. 248.
„ „ Mosaik 84 Anm. 8.
„ „ Platten 80. 81. 86. 87. 92. 93.
„ „ Steinfenster 83. 102.
Arbe, Ciborium 101.
Arcetri, Kanzel 197.
Arezzo, S. Domenico, Grabmal 239.
„ S. Maria della Pieve 87. 177 f. 195 f.
Arles, Sarkophage 35. 42. 45.
Assisi, S. Francesco 133. 222.
„ S. Maria degli Angeli 83. 100.
„ Portale 164.
Athen, alte Kathedrale 100.
„ Museum 100. 153.
„ Madonnenrelief 132.
Athos, Wandmalerei 133 Anm. 5.
„ Dionysiu 142 Anm. 3.
„ Lawra 104. 142 Anm. 3.
„ Pantokrator 53 Anm. 3.
„ Watopädi 53 Anm. 3. 142 Anm. 3.
„ Xenophontos 142 Anm. 3.
„ Xeropotamu 142 Anm. 1.
Atrani, Dom 111 Anm. 3.
Avallon 196 Anm. 2.
Bagnacavallo, Ciborium 80. 82. 92 Anm. 3.
Baqouza 105 Anm. 3.
Barga, Kanzel 197 Anm. 1.
Bari, Dom 239 Anm. 1.
„ S. Nicóla 172. 173. 178 f. 239 Anm. 1.
„ Portale 164.
Barletta, S. Andrea 138. 164.
„ Dom 239 Anm. 1.
Basel, Münster 127 Anm. 4. 170.

Benevent, Dom, Bronzethür 197.
„ S. Sofia 121. 172. 173.
Berlin, A. Museum, Kapitäl 76 Anm. 4.
„ „ Petrusrel. 22 Anm. 1.
„ „ Pyxis 32. 56.
„ „ Reliefplatte 104 Anm. 7.
„ „ Sarkoph. 94 Anm. 4.
„ „ Zierplatten 119 Anm. 3.
„ Kunstgewerbemuseum 128 Anm. 2.
Bisceglie 133.
„ Falconi-Grabmäler 239 Anm. 1.
Bitonto, Dom 164. 195. 196.
„ „ Kanzel 84.
„ „ Kapitäl 127.
Bologna, S. Domenico, Monum. Taddeo Pepolo 250.
„ Foscherari Grabm. 71 Anm. 4. 82. 235. 236.
„ S. Francesco, Altar 220f. 223.
„ „ Grabmäler 236.
„ S. Giacomo Magg. Grabmal 240.
„ S. Giuliano di Budrio 73 Anm. 2. 79.
„ Museo civico, Elfenbeintaf. 26.
„ „ Grabm. 220. 221. 240. 250.
„ S. Petronio, got. Altar 221.
„ S. Pietro 170.
„ S. Stefano 87.
Bolsena, Ciborium 82.
Borgo S. Donnino, Dom, Portale 162. 187.
„ „ „ Reliefs 127. 131. 177f.
Brescia, Lipsanothek 36. 42. 46—49.
„ Museo Civico 82. 90.
Brindisi, Krypta v. S. Blasius 142 Anm. 3.
„ S. Giovanni 114 Anm. 1. 172.
Brüssel, Sassanid. Gewebe 128.
Cambridge, Corpus Christi College, Evang. 35. 37. 41. 45. 47. 51.
Capua Vetere, Mosaik 69 Anm. 1. 126 Anm. 1.
Castel S. Elia 102.
Cattaro 102. 210.
Cefalù, Mosaiken 133. 142 Anm. 3.
Chalcedon 49 Anm. 1.
Chalkis 132.
La Charité 196 Anm. 1.
Chartres, Kathedrale 195. 198 Anm. 1. 199. 202.
Chioggia, Dom 243.
Cividale, Baptisterium 70. 79. 82. 87. 91. 93. 97. 111.
„ Dom 210. 230. 231.
„ S. Maria in Valle 73 Anm. 2. 87. 91. 92. 98.
„ S. Martino, Altar 91. 106.
„ Museum, Grabmal 243.
„ „ Platten 66 Anm. 3. 84. 87. 98.
Clermond-Ferrand 69.
Como, S. Abbondio 81. 84. 85. 97. 100.
„ Dom, Grabmal 240.
Concordia, Baptisterium 70. 86. 94. 96.
„ Brunnen 97.
Cremona, Dom 162. 177 f. 187.
„ Grabmal 242.
Dana, 70 Anm. 10.
Darmstadt, Museum 127 Anm. 4.
St. Denis 171.
Dschumati 140.
Elisabetgrad, Evang. 210 Anm. 9.
Empoli, Dom 164.
Etschmiadzin, Elfenbeindeckel 30. 31. 33. 38. 39 Anm. 3.
„ Kapitäl 88 Anm. 2.
„ Miniaturen 30. 33.
Faenza, Museum 73 Anm. 3. 76.
Fano, Erzbischöfl. Pal. 195—197.
„ S. Francesco, Grabmal 260.
Ferentino 83. 86. 87. 94. 97. 100.
Ferrara, Dom 161. 162. 176f. 198 Anm. 1.
„ Pal. Schifanoja 216 Anm. 1.
„ Universität, Sark. 239 Anm. 1. 244.
Fiesole, Badia 164.
Florenz, Campanile 225.
„ S Croce 239.
„ Grabdenkmäler 239.

Florenz, S. Maria Novella, Grabm. 239.
„ S. Miniato 164.
„ Museo Naz. Elfenbein 54.
„ „ Rel. des Ghiberti 225.
„ „ Taufbrunnen 177 f.
„ Orsanmichele 225. 226.
„ Rabulas-Cod. (Laurentiana) 26. 30. 32. 34—36. 38—44. 46. 49—56. 59—60. 70 Anm. 10. 151.
Forlì, S. Mercuriale 193 f.
„ Museum, Grabmal 251.
Freiburg, Dom 127 Anm. 4.
Freising, Kapitäl 173 Anm. 2.
Gaza, Wandmalereien 56. 58. 150.
Gelati, Grusinisches Evangeliar 41.
St. Germain en Laye, Altar 126.
Gize, Elfenb. aus Antinoë 36. 73 Anm. 1.
Görz, Sassanid. Gewebe 121 Anm. 1.
Grado, Dom, Altar 210.
„ „ Bischofsitz 88.
„ „ Ciborium 101.
„ „ Mosaik 84.
„ „ Platten 80. 84.
„ Steinfenster 102.
Grotta Ferrata, Mosaik 126 Anm. 3. 139 Anm. 1.
Jesolo, Dom 113. 114.
Kasr es-Samaa 44. 54. 56.
Khopi 136 Anm. 4.
Kiew, Sophienkirche 28. 30. 104.
Konstantinopel, Johanneskirche 72. 80 Anm. 1.
„ Kahrië-Moschee 28. 29. 58. 114. 167.
„ Kilisse Dschami 114.
„ Ottoman. Museum, Enkolpion 31. 33. 35. 36. 38. 42. 43. 67 Anm. 6.
„ Pantokrator 114.
„ Sergius u. Bacchus 67.
„ Sophienkirche 67. 80. 91. 140. 142 Anm. 1.
„ S. Theodor 104 Anm. 1.
Leprignano, S. Leone 86. 87.
Liverpool, Elfenbeintafel 52.
London, Brit. Mus., Elfenbeintaf. 48—50 51. 52. 140.
„ „ Gregor v. Nazianz 81 Anm. 2.
„ „ Psalter 128.
„ South Kensington Mus., Elfenbein 136 Anm. 1.
„ „ Relief 229 Anm. 1.
„ „ Grabmal 261 Anm. 1.
Lucca, Dom 163. 168 Anm. 2. 177 f. 196.
Lüttich, Elfenbein 136 Anm. 1.
Mailand, S. Ambrogio 81. 87. 88. 113 Anm. 1. 178 f.
„ Domschatz, Elfenbeintafeln 30. 38. 40. 44. 45. 47. 49. 52. 53. 151.
„ S. Eustorgio 241.
„ S. Marco, Grabmäler 240. 241.
„ Museo Archeologico 82. 94. 241. 248.
„ Sammlung Trivulzi, Elfenb. 30. 35. 52.
Majori (Badia), Fresken 133.
Malamocco 93. 230.
Mantua, S. Benedetto di Polirone 187.
St. Maximin, Sarkophag 42.
Mazzorbo, S. Caterina 155. 212. 217.
Messina, Dom 138 Anm. 1. 204.
Mirandola, S. Francesco 220.
Modena, Dom 162. 171. 172. 176 f.
„ Museum, Grabm. 240.
„ Reliefplatte 87.
Moissac, St. Pierre 173 Anm. 2. 196 Anm. 2. 202.
Monreale, Bronzethür 152 Anm. 1. 172. 197 Anm. 1.
„ Kapitäl 177 f. 204 Anm. 1.
„ Mosaiken 39. 40 Anm. 1. 41 Anm. 1. 47. 50 Anm. 4. 105 Anm. 3. 126.
Monza, Ampullen 30. 31. 33. 51—53. 54 Anm. 4. 56. 59. 60.
„ Enkolpion 52 Anm. 1.
Moskau, Chludoffpsalter 41. 46 Anm. 2. 128.

Moskau, Evangeliar 105 Anm. 3.
„ Sammlung Uwaroff 31.
Moudjeleia 73.
München, Nat.-Mus. 52. 216 Anm. 1.
Murano, Dom, Altar 210.
„ „ Donatusrelief 211.
„ „ Kreuz 118.
„ „ Mosaik 83. 133. 171.
„ „ Platten 81. 84. 91. 94. 95. 98. 105. 115.
„ „ Portal 211.
„ Museum 79. 86. 95. 101. 212.
„ Relief eines Engels 157.
Narbona, Sarkophag 35.
Narni, S. Oreste 97.
„ S. Silvestro 100.
Neapel, S. Chiara 238.
„ S. Giov. a Carbonara 239.
„ Museum 134. 216 Anm. 1.
Nicäa, Mosaik 133.
Orvieto, Dom 168 Anm. 2. 197. 198 Anm. 1.
„ S. Domenico 237. 259 Anm. 1.
„ S. Giovenale 87.
„ Museum 86.
Osimo 80.
Osios Lukas, 104 Anm. 3.
Otranto, Dom, Krypta 86. 88 Anm. 2. 94.
„ „ Mosaik 120. 127. 172. 177f.
Padua, S. Antonio 103.
„ „ Cap. S. Felice 209. 219f.
„ „ Grabmäler 249.
„ „ Kreuzgang, Sark. 127.
„ „ „ Grabmal 243.
„ „ „ Bulpario 257.
„ „ „ Fulgenzio Sala 244.
„ „ „ Rainiero degli Arsendi 219. 254. 256f.
„ „ Rittergräber 257f.
„ Dom, Grabmal 251 Anm. 1. 261.
„ Eremitani, Portal 176f.
Padua, Eremitani, Carrara-Denkmal 220 Anm. 1. 254 Anm. 1. 255f.
„ „ Grabmal 257.
„ S. Giustina 196. 201f.
„ Madonna dell'Arena 254 Anm. 4.
„ Museum 120. 236.
„ Sark. des Antenor 236.
„ S. Sofia 115.
Palästina, Cameen 30.
Palermo, Cap. Palatina 126. 128 Anm. 2.
Parenzo, Altar 210.
Paris, Bibl. Nat. Elfenbeintaf. 31. 35. 36.
„ „ 39. 41. 44.
„ „ Evang. (Ms. gr. 74) 40 Anm. 2. 41. 47. 48 Anm. 2. 58.
„ „ Gregor v. Nazianz (Ms. gr. 510) 30. 33. 35. 40 Anm. 1 u. 3. 41. 43. 58.
„ „ Homil. d. Jakobus 26—30.
„ Cabinet des Médailles 30. 51. 52.
„ Louvre, Mosaik 76. 86.
„ Musée de Cluny, Pyxis 43.
„ Notre-Dame 195. 198 Anm. 1. 202.
„ Smmlg. Micheli, Elfenbeintaf. 42.
Parma, Bapt. Portale 162. 163. 168 Anm. 2. 187. 194f. 198. 201.
„ „ Reliefs 128. 131. 171. 177f.
„ Dom 114.
„ „ Arca 194 Anm. 2.
„ „ Kapitäle 128 Anm. 1. 133 Anm. 1.
„ „ Portale 162. 171. 177f.
„ „ Relief 194 Anm. 2. 204 Anm. 1.
Pavia, S. Michele 128 Anm. 1. 163. 172. 178f. 187.
„ Museum 80. 92. 172.
„ S. Pietro 163.
Perugia, Brunnen 177f.
„ S. Domenico, Grabmal 238.
„ Museum (Univ.) 73 Anm. 2. 240.
Pesaro, Erzbischöfl. Pal. 83.
„ Museum, Pyxis 42.

Petersburg, Rel. a. Cherson 142.
„ Smmlg. Botkin 27. 31.
Piacenza, Dom 187. 195. 204.
„ S. Savino 177 f.
Pirano, Reliquienkasten 112 Anm. 3.
Pisa, Bapt. Kanzel 202 Anm. 1.
„ „ Portale 133. 140. 163. 177 f.
„ Campo Santo, Grabm. 240.
„ S. Caterina, Grabm. 238.
„ Dom, Portal 152 Anm. 1. 197 Anm. 1.
„ Museo Civ., Kanzel 197. 202 Anm. 1. 204 Anm. 1.
„ S. Paolo a ripa d'Arno 132.
„ Portale 163.
Pistoja, S. Andrea 196. 197. 202 Anm. 1. 204 Anm. 1.
„ S. Bartolomeo 197 Anm. 1.
„ Dom 197 Anm. 1. 240.
„ S. Giov. Fuorcivitas 197.
„ Portale 163.
Pola 61. 79.
„ S. Caterina 103 Anm. 2.
„ S. M. in Canneto 100.
Pomposa 118. 119.
Portogruaro, Dom 156.
„ Museum 115. 156. 248.
Potsdam, Friedenskirche 104 Anm. 1. 112 Anm. 2.
„ Park v. Sanssouci, Kapitäl 176 f.
Ragusa, Franziskanerkirche 230.
„ S. Stefano 100.
Ravello, Pal. Rufolo 170. 178 Anm. 1.
Ravenna, S. Agata Mosaiken 55.
„ S. Apoll. in Cl. Ciborium 74 Anm. 1. 79. 81. 83. 88 Anm. 2. 97.
„ „ Mosaiken 26. 126.
„ „ Sark. 61 Anm. 2. 68. 77. 92 Anm. 3. 239 Anm. 1.
„ S. Apoll. Nuovo, Mosaiken 33. 35—38. 40—43. 46—48. 50—53. 55. 56. 60. 140.
„ „ Ambo 68.
„ „ Platten 73 Anm. 4.
Ravenna, Baptisterium d. Arianer 126.
„ „ d. Orthodoxen 126.
„ Dom, Platten 86. 102 Anm. 5.
„ „ Sark. 61 Anm. 2.
„ Erzbischöfl. Pal. 91. 133.
„ S. Giov. Batt. 118.
„ „ Evang. 171.
„ Kap. des Petrus Chrysologus 70.
„ S. Maria in Porto 61 Anm. 2. 132.
„ Mausoleum der Galla Placidia 67. 77.
„ Maximimians-Kathedra 31—34. 40. 44. 56. 60. 150.
„ S. Michele, Mosaiken 55.
„ Museum, Elfenbeintaf. a. Murano 27 Anm. 2. 38. 39. 41. 55. 56. 140. 249 Anm. 2.
„ Museum 67. 79. 80. 85 Anm. 6. 118.
„ Sarkophage 31. 61. 70. 76. 78.
„ S. Spirito, Ambo 67.
„ S. Vitale, Kapitäl 86. 88 Anm. 2.
„ „ Mosaik 140.
Reggio, S. Prospero 176.
Reims, Kathedrale 198 Anm. 1.
Remagen, Portal 127 Anm. 4.
Rom, S. Agnese fuori 97.
„ Aracoeli 237.
„ Barberina, Elfenbeintaf. 27—30. 58. 136 Anm. 1. 150.
„ „ Exultetrolle 105 Anm. 3. 173 Anm. 3.
„ Campo Vaccino 100.
„ S. Cecilia 97. 126. 166 Anm. 2.
„ Cimitero dei Tedeschi, Museum 120.
„ S. Clemente, Kapitäl 88 Anm. 2.
„ „ Platten 67. 73 Anm. 4.
„ „ Thür 79. 102.
„ „ Wandm. 37. 53 Anm. 3.
„ Coemeterium der hl. Helena 76.
„ SS. Cosma e Damiano 125. 126.
„ S. Constanza 85.
„ Forum Romanum 81. 100.
„ Kapelle Johanns VII. 31. 152.
„ Katakomben 32. 36. 38. 39. 41. 42. 69.

Rom, Lateran, Klosterhof 87. 97.
„ „ Museum 42. 79. 84.
„ S. Lorenzo f. l. m. 88. 100.
„ Magazzino archeol. municip. 86.
„ S. Marco 126.
„ S. Maria a. Aventin 70 Anm. 5. 74 Anm. 2. 87. 118.
„ S. M. in Cosmedin 70 Anm. 5. 82. 86. 100.
„ S. M. Magg. 32. 126. 237.
„ S. M. Minerva 237.
„ S. M. in Trastevere 74 Anm. 2. 79. 86. 87. 97. 100. 126. 152 Anm. 1. 237.
„ S. Martino ai Monti 78.
„ Museo Naz. 83. 84. 87. 100.
„ S. Paolo f. l. m. 44 Anm. 1. 126. 171.
„ S. Pietro 126.
„ „ Vatikanische Grotten 235.
„ S. Prassede 102. 125. 134 Anm. 5. 237.
„ S. Sabina, Platten 74 Anm. 2. 83. 86—88. 97. 100.
„ „ Thür 34. 36. 48. 50. 51. 53.
„ Sarkophage 32 f.
„ Smmlg. Stroganoff 136 Anm. 1.
„ Tre Fontane 83. 100.
„ S. Urbano, Wandm. 44 Anm. 2. 196. 197 Anm. 3.
„ Vatikan, Bibl., Cosmas-Hs. 26. 55.
„ „ „ Josuarolle 140.
„ „ „ Klimax-Hs. 128 Anm. 5.
„ „ „ Menologium 28. 29. 140 Anm. 2.
„ „ Dipt. der Ageltrud 84.
„ „ Elfenbeintaf. 32.
„ „ Goldgläser 34. 38.
„ „ Phorphyrrelief 125.
Rossano, Evangelien-Hs. 34. 36. 37. 44—50. 56. 59.
„ S. Maria del Patir 171.
Ruvo, Dom 165.
Salerno, Dom, Antependium 31. 39. 43 Anm. 1. 84. 197 Anm. 3.
„ „ Kanzel 166 Anm. 2. 170.
Salona, Mosaik 80 Anm. 1.
Saloniki, Ambo 33. 61 Anm. 1. 67.
„ Demetriuskirche 67 Anm. 6.
„ Madonnenrelief 132.
„ Sophienkirche 67 Anm. 6.
Sebenico 220. 230. 231.
Sens, Pyxis 41.
Sessa, Domkanzel 166 Anm. 2. 170.
Siena, Dom, Kanzel 196. 197 Anm. 1. 202 Anm. 1. 204 Anm. 1.
„ „ Relief 197 Anm. 1.
„ „ Grabmal 238.
„ Univ. Grabmal 240.
Sirmione 100.
Skripù (b. Livadhia) 101 Anm. 1.
Soleto, Wandm. 126 Anm. 2.
Spalato, Bapt., Platten 79. 81. 84. 85. 87.
„ „ Holzthür 197 Anm. 1.
„ „ Sarkophag 92. 106.
„ Campanile, Relief 202.
„ Dom 77 Anm. 1.
„ Museum 82. 94. 102.
Spoleto, Dom, Platten 87. 92.
„ Museum 70.
„ S. Pietro 171.
„ Portale 164.
Tarent, Museum 84 Anm. 6.
Terlizzi, Domportal 197 Anm. 1.
Torcello, Dom, Ambo 129.
„ „ Bischofsthron 118.
„ „ Figurenrelief 128f.
„ „ Gesims 103.
„ „ Mosaiken 136. 157.
„ „ Platten 98. 109. 110. 112. 115. 117. 129.
„ „ Portal 74. 80. 102.
„ S. Fosca 98. 113. 118.
„ Museum, Altar 210.
„ „ Figurenrelief 128f.
„ „ Fragmente 73 Anm. 2. 84. 94. 96. 105. 115. 117.
„ „ Gesimse 113.
„ „ Platten 66. 79. 80. 94. 95.
„ „ Relief 214.
Toscanella, S. Maria Magg. 80. 83. 87.

Tourmanin, Kapitäl 88 Anm. 2.
Trani, Dom 164.
„ „ Bronzethür 172.
„ „ Grabmal 239 Anm. 1.
Traù, Dom 171. 177f. 197 Anm. 1. 202. 244 Anm. 3.
„ S. Domenico 216.
Treviso, Dom 144. 198 Anm. 1. 199f. 210. 216 Anm. 1. 243. 248. 254 Anm. 4.
„ S. M. Maddalena 248.
„ Museum 98. 102. 113. 118. 243.
„ S. Niccolò 193. 242.
Triest, Museum 79. 83. 84. 87.
Troja, Domportal 165.
Turin, Museo Civico 248.
Urcel, Kapitäl 173 Anm. 2.
Utrecht, Elfenbein 136 Anm. 1.
Valenza, Mosaik 69 Anm. 1.
Valpolicella, Ciborium 82.
Veglia, Altar 210.
Ventimiglia, Reliefpl. 80. 81.
Vercelli 187.
Verona, S. Anastasia, Grabm. 261 Anm. 1.
„ Dom 115. 161. 162. 197 Anm. 1.
„ S. Fermo 227. 248.
„ „ Grabm. 258. 261 Anm. 1.
„ S. Giov. in fonte 144. 146. 152 Anm. 1. 197 Anm. 3.
„ Museum 82.
„ S. Pietro, Grabm. 255.
Verona, Scaliger-Grabm. 219. 236 Anm. 1. 254 Anm. 1. 257.
„ S. Zeno, Bronzethür 172. 173 Anm. 3. 187. 196 Anm. 1.
„ „ Kapitäl 103.
„ „ Kreuzgang 184.
„ „ Portal 161. 176 f.
„ „ Skulpturen 171.
Vézélay, Kapitäl 173 Anm. 2.
Vicenza, S. Corona, Grabm. 243.
„ Dom 228. 243.
„ S. Lorenzo, Altar 228.
„ „ Grabdenkmal 243. 251 Anm. 1.
„ „ Portal 209. 218f. 229 Anm. 2. 230 Anm. 3. 247. 257.
Villanova 97.
Wien, Hofbibl. Dioskorides 85 Anm. 4.
„ „ Genesis 151. 152.
„ „ gr. Evang. 76 Anm. 3.
„ „ Virgil 152.
„ Münzkab., Elfenbeinpyxis 32. 56.
„ Sammlung Figdor, Pyxis 36.
Zara, Dom 101.
„ S. Donato 102.
„ S. Maria 114.
„ Museum, Grabmal 240.
„ Museum Fragmente 71 Anm. 4. 79. 80. 83. 87. 94. 97. 100. 101. 106.
„ „ Portal 102.
„ „ Sark. 83. 84. 101.
„ S. Simeone 150 f.

Alphabetisches Ortsverzeichnis (Venedig).

Akademie, Schutzmantelrel. 229.
S. Andrea, Tympanon 217.
S. Antonio, Portal 217 f.
S. Apollinare, Relieffig. 216.
Arsenal, Grabm. Vitt. Pisano 250.
Brunnen 80. 83. 97. 98. 103 f. 109. 116.
Calle Loredan, Portal 230.
„ dei Proverbi, Zierscheibe 119.
„ Tiossi, Portal 231.
Campo S. Angaran, byz. Kaiser. 128. 156 Anm. 2.
„ S. Margherita, Engelfigur 157.
„ S. Maria Mat. Dom. Haus 118.
„ S. Polo, Portal 231.
„ „ Zierscheibe 121.
„ S. Zaccaria, Portal 226, 230.
Carmini, Portal 103.
„ Kreuzgang, Grabm. 248.
„ „ Madonna 213.
S. Caterina, Grabm. Loredan 247. 248.
Corte Corner, Brunnen 116.
„ del Milione, Portal 117.
„ del Remer, Portal 117.
Corso Vitt. Em. Zierscheibe 120.
Fondamenta Pesaro, Portal 117.
S. Fosca, Engelfigur 157 Anm. 3.
Frari (S. Maria aï Frari) Cap. Cornaro 226. 230.
„ Cap. Miani 225. 226
„ Grabdenkmal 245.
„ „ Arnoldo-Teutonico 251.
„ „ Beato Pacifico 261.
„ „ Bernardo 247. 254 Anm. 3.
„ „ Duccio degli Alberti 251.
„ „ Franc. Foscari 261 Anm. 1.
„ „ Paolo Savelli 258.
„ „ Pietro Miani 226.
„ „ Simeone Dandolo 245.
Frari, Kreuzgang, Relief 249.
„ Madonnenrel. 154.
„ Portal 230. 231.
S. Giov. in Bragora, Madonna 135.
„ Crisostomo, Madonna 132.
„ Elemosinario, Relief 148 f.
„ Evang. Relief 212.
S. Giorgio Magg. Grabmal. Boateri 250.
SS. Giov. e Paolo, Grabdenkmäler 243. 254.
„ „ Agnes Venier 260.
„ „ Andrea Morosini 245.
„ „ Antonio Venier 224. 260. 261.
„ „ Giov. Dolfin 218. 219. 246 f.
„ „ Jacopo Cavalli 220. 258.
„ „ Marco Cornaro 223. 258 f.
„ „ Marco Giustiniani 245.
„ „ Michele Morosini 228. 259. 261.
„ „ Michele Steno 261.
„ „ Paul Loredan 246. 247.
„ „ Pietro Cornaro 251.
„ „ Ranieri Zeno 249.
„ „ Tommaso Mocenigo 261.
„ „ Ursula Venier 260f.
„ Kreuz 118.
„ Madonnenrelief 154.
„ Platte 67.
„ Portal 230.
„ Sarkophag Jacopo u. Lorenzo Tiepolo 68. 235.

S. Gregorio, ehem. Kloster 94.
„ Portal 230. 231.
Madonna dell' Orto, Figuren aussen 226.
„ Grabmal Giov. de' Santi 242.
„ Portal 226 Anm. 3. 230. 231.
„ Schutzmantelrel. 229.
S. Marco (aussen) Westseite, Hauptportal 118. 169 f.
„ „ „ Monate 174f.
„ „ „ Tugenden 185 f.
„ „ „ Tympanon 193. 197. 198.
„ „ Berufsarten 204.
„ „ Seitenportale 113. 131. 165 f.
„ „ Architrav des l. Portals 33. 34.
„ „ äuss. Arkade 167.
„ „ Gabriel 140.
„ „ Heraklesrel. 130 f.
„ „ Hl. Georg u. Demetrius 141 f. 144 Anm. 1.
„ „ Archivolte (üb. Fenster) 225.
„ Nordseite, Portal 165. 167f.
„ „ Abrahams Opfer 213.
„ „ Alexander 127f.
„ „ Christus, Evangelisten 141. 168.
„ „ Engel 140.
„ „ h. Georg 141. 142.
„ „ Johannes 141. 142.
„ „ Lamm u. Apostel 125f.
„ „ Leonhard 141.
„ „ Reliefplatten 120. 121. 138. 140.
„ „ Victoria 130.
„ Südseite, Engel 140.
„ „ Porphyrrel. 125.
„ Giebel u. Tabernakel 227.
„ Narthex, Bronzethür 138.
„ „ Engel 157 Anm. 1.
„ „ Gesimse 103, 118.
„ „ Grabmal Gradenigo 244 f.
„ „ Grabm. Michiel 109. 111.
S. Marco, Narthex, Platte 85 Anm. 4. 104.
„ (innen) Ambonen 97. 111. 118. 157.
„ Baptisterium, Engel 157.
„ „ hl. Georg 215.
„ „ Grabm. Andr. Dandolo 254f.
„ „ „ Soranzo 244.
„ „ Platten 67. 98. 104. 105.
„ „ Pietà 216 Anm. 1.
„ „ Taufe Christi 213.
„ Brüstungsplatten 65f. 94. 97. 104f. 110f. 120. 243.
„ Cap. S. Clemente, Gesims 103.
„ „ del Crocefisso 104.
„ „ S. Isidoro, Altar 66.
„ „ „ Barlaam Rel. 198.
„ „ „ Grabm. 173. 253f. 256.
„ „ „ Mosaiken 253 Anm. 2.
„ „ Weihwasserbecken 156.
„ „ della Madonna 134 Anm. 2.
„ „ Mascoli, Altar 224f.
„ „ del Sacramento 135.
„ „ Zeno, Engel 139.
„ „ „ Geb. Christi 146f.
„ „ „ Löwen 162 Anm. 1.
„ „ „ Madonna 136f.
„ „ „ Mosaiken 136.
„ „ „ Propheten 193. 198f.
„ Chor, Figuren 228.
„ Deësisrelief 137f.
„ Engel u. Konsolen unter der Hauptkuppel 112. 119. 157.
„ Gesimse 103. 113—115. 119.
„ Kapitäle 88 Anm. 2. 105. 115. 116. 119.
„ Krypta, Platte 65 Anm. 1.
„ Lettner 220. 221 Anm. 1. 222f. 259.
„ Madonnenfigur 225.
„ Madonnenreliefs 131f. 134f.
„ Magazin 92. 104. 157. 227.

S. Marco, Mosaiken 31. 35. 36 Anm. 2. 40 Anm. 1. 46. 47. 51. 105. 125. 133. 139 Anm. 1. 165. 166. 171. 186.
„ Pala d'Oro 126. 133. 151. 154. 209.
„ Portal (l. Querschiff) 168. 169.
„ „ (Fragmente) 102. 111. 115. 116 Anm. 2.
„ Santuario 146. 249.
„ Tabernakél 227. 259.
„ Tabernakelsäulen 1 f.
„ Tesoro, Altäre 210.
„ „ byz. Buchdeckel 126 Anm. 2.
„ „ Portal 168.
„ „ Verkündigungsgruppe 228.
S. Maria della Carità 213. 215. 230.
„ Maddalena 155.
„ Mater Domini 134. 210.
„ della Salute 185. 191 f. 201. 252 Anm. 1.
„ dei Servi 117. 118. 210. 230.
„ Zobenigo, Engel 157.
Misericordia (Abbazzia), Madonna 134.
„ Schutzmantelbild 229.
Museo Civico, Altar 210.
„ Brunnen 83. 87. 92. 98. 103 f. 116.
„ Christus am Kreuz 153 f.
„ Grabdenkmäler 242 Anm. 2. 243.
„ Mosaik a. S. Ilario 86. 87.
„ Platten u. Fragmente 71 Anm. 4. 86. 95. 96. 98. 102. 114.
„ Sarkophag 68.
„ Schutzmantelbild 229.
„ Taufbrunnen 82.
Museo Patriarcale, Grabmal Francesco Dandolo 252. 253.
„ Reliefs 214 f. 216 Anm. 1. 225.
Museo Patriarcale, Sarkophag 101.
Oratorio del' Annunziata 243 Anm. 2.
Pal. Bembo, Fragmente 117. 118.
„ Cà da Mosto, Portal 117. 118.
„ Cà d'Oro, Gesims 113. 118.
„ „ Reliefplatten 67. 86. 95. 98. 114.
„ Contarini, Portal 117.
„ Dandolo, Reliefscheibe 120.
„ Ducale 118.
„ „ Elfenbeintaf. 142 Anm. 3.
„ „ Kapitäle 176 f. 204. 225.
„ „ Porta della Carta 229 f. 259.
„ „ Südfenster 220.
„ Malipiero, Portal 116.
„ dei Mori, Fries 118.
„ Vendramin, Brunnen 116.
S. Pantaleone 212 Anm. 1.
Piazza Goldini, Haus 113.
Piazzetta, Säulenfuss 204.
S. Pietro di Castello, Altar 66.
„ Grabmal Corraro 250. 251.
„ Madonna 215.
S. Polo 154. 157 Anm. 3.
Ponte del Paradiso, Portal 229.
„ S. Tomà, Haus 113. 117, 120.
Rio S. Pantalon, Haus 103. 117. 118.
S. Salvatore, Altar 209 f.
Scuola di S. Giov. Evang., Ambo 92
„ Fenster 92. 103.
„ Kreuz 118.
„ Platten 66. 104.
„ Reliefs 214. 215.
S. Silvestro, Zierscheibe 119.
„ roman. Palast bei S. S. 117.
S. Simeone gr. Ermolaus-Rel 212.
S. Stefano, Kreuzgang, Grabm. 243. 247.
„ „ Madonna 216.
„ „ Schutzmantelbild 229.
„ Portal 231.
Teatro Rossini, Engelfig. 157.
S. Teodoro 93 Anm. 3.
S. Tomà, Tympanon 230.

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.

KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG
Buchhändler Königsstrasse 3.

Illustriertes Verzeichnis

einiger wichtiger Werke
aus den Gebieten der

Kunstgeschichte und des Kunstgewerbes

Zu beziehen durch die
Verlagsbuchhandlung Karl W. Hiersemann
Leipzig, Königsstrasse 3,
sowie
durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Berling, K., Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile für Schulen und zum Selbstunterricht. Mit Erläuterungen. Auf Veranlassung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern herausgegeben von der Direktion der Königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Ein stattliches Grofsoctav-Heft von 34 Seiten Text und mit 248 Abbildungen auf 32 Tafeln. Leipzig 1902. Mk. 2.—

Aus den Besprechungen der ersten Auflage:

„Die Arbeit ist mit Kunstverstand entworfen und mit praktischem Geist ausgeführt." Die Gegenwart 1898 Nr. 34.

„Dreissig Tafeln mit gut gewählten Abbildungen nach den Stilen historisch geordnet und mit kurzen Erläuterungen versehen, bieten das, was der Titel verspricht, in so vorzüglicher Weise, dass wir uns das Heftchen mit Vergnügen in den Schrank gestellt haben und es überall empfehlen werden."
A. P. in den Grenzboten 1898, S. 307.

Schmarsow, August, Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.

Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893. Mk. 1.—

Bischof, Max, Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Leipzig 1900.
Elegant kartonniert Mk. 5.—

Aus den Besprechungen:

. . . Wer einen kurzen und klaren Überblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die charakteristischen Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant kartonnierten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines grösseren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorschule. (Archiv f. christliche Kunst.)

. . . Es ist auch eine erfreuliche Ergänzung zu den meisten Handbüchern über Architekturgeschichte, von denen keines die so nötige Reichhaltigkeit an guten Abbildungen aufweisst. (Leipziger Zeitung.)

Day, Lewis f., Alte und neue Alphabete.

Über hundert und fünfzig vollständige Alphabete, dreifsig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w. für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet". Autorisierte deutsche Bearbeitung. Klein 8. In elegantem Leinwandband. Leipzig 1900. Mk. 4.—

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar u. s. w.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor, Holz, gemalte und Schreibschrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden, solche in Stein, Holzschnitzerei, Nadelarbeit, Sgraffito, in getriebenem Metall, Stuck; hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefügt.

Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

Die abgebildeten Alphabete sind alle vollständig und in handlicher, praktischer, gleichmässiger Grösse gezeichnet.

Lehrs, M., Der Meister der Liebesgärten.

Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 1893. Statt Mk. 20.— für Mk. 15.—

Der Verfasser hält den Meister der Liebesgärten für den ältesten niederländischen Kupferstecher, da seine Arbeiten das Gepräge eines hohen Alters vor anderen Stichen des fünfzehnten Jahrhunderts auszeichnen. Der Künstler hat noch nicht gelernt, die Sprödigkeit der Metallplatte durch geschickte Stichelführung zu überwinden. Auch der Druck ist noch mit sehr unvollkommenen Pressmitteln hergestellt. Die Stiche dürften aus den Jahren 1445—1455 datieren.

Lehrs, M., Der Meister W.

Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen. Folio. Mit 31 Tafeln in Lichtdruck. In Mappe 1895. Statt Mk. 75.— für Mk. 55.—

Unter den niederländischen Kupferstechern des XV. Jahrhunderts nimmt dieser Künstler unstreitig den ersten Platz ein. Er ist höchstwahrscheinlich zu der Künstlerschaar zu rechnen, die am Hofe Karls des Kühnen tätig war und den Kriegsruhm dieses kunstsinnigen Fürsten durch bildliche Darstellungen seines Heeres und seiner Macht festzuhalten bestrebt war. Die Annahme mancher Kunsthistoriker, dass der Meister der Erfinder der Radirkunst sei, glaubt der Verfasser als irrig bezeichnen zu müssen, dagegen hält er ihn für den Vater der Retouche d. h. der Kunst, gestochene Platten durch Überarbeitung und durch Hinzufügen neuer Schraffierungen in abdruckfähigem Zustand zu erhalten.

Die ersten sieben Tafeln behandeln den Stammbaum Mariae, Maria mit dem Kinde im Arm, die Kreuzigung, Darstellung der Heiligen, der Hintergrund meist mit gothischer Ornamentik; folgen sechs Tafeln Darstellungen aus dem Krieg- und Lagerleben, ferner Schiffe, dann Wappen und Ornamente, schliesslich gothische Architektur, Einzelheiten und kunstgewerbliche Gegenstände, wie Hirtenstäbe, Monstranzen etc.

Lehrs, M., Wenzel von Olmütz.

gr. 8°. 113 Seiten mit 22 Abbildungen auf 11 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1889.

Bisheriger Ladenpreis Mk. 46.—, jetziger Preis Mk. 12.—

Eine erschöpfende Monographie über diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

Lehrs, M., Der Meister mit den Bandrollen.

Ein Beitrag zur Geschichte der ältesten Kupferstiche in Deutschland. 4°. 36 Seiten mit 20 Abbildungen auf 7 Lichtdrucktafeln. Dresden 1886. Ursprünglicher Ladenpreis Mk. 24.—, jetziger Preis Mk. 18.—

Swarzenski, Georg, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts.

Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln. Ein stattlicher Band in vornehmer Ausstattung. In eleg. Ganzleinwandband mit Schutzkarton. — Leipzig 1901. Mk. 75.—

Eine umfassende Untersuchung über die Entwickelungsgeschichte der künstlerischen Tätigkeit einer Malschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen lagen bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit vor, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwickelung in Deutschland wichtigstes und eigenartiges Glied gegenübergestellt wird. „Das Material ist grösstenteils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert." —

Ausser den Untersuchungen über die Malerei findet sich manche neue Bemerkung über die gleichzeitige monumentale Skulptur, die Goldschmiede- und Elfenbeinplastik. — Bei der Beschreibung der einzelnen Nummern und in einem besonderen Anhange sind Studien zu der Geschichte der Liturgie und kleinere Beiträge zur Paläographie gegeben. — Für die Geschichte des Kirchenkalenders bieten die im Anhang veröffentlichten 5 gesicherten Regensburger Kalendarien des X. und XI. Jahrhunderts einen erwünschten Beitrag.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und Handschriftenkunde sein.

Weitere Untersuchungen stellt der Verfasser in Aussicht und bezeichnet den Band daher zugleich als ersten Teil der „Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters". — Besonderes Augenmerk wurde auf sorgfältige Wiedergabe der Abbildungen gerichtet, zu denen der Autor die photographischen Aufnahmen meist selbst direkt vom Original gemacht hat, oft unter recht schwierigen Raum- und Beleuchtungsverhältnissen.

Tikkanen, J. J., Die Psalterilluſtration im Mittelalter.

I. Band.

Heft 1: Byzantiniſche Pſalterilluſtration. Mönchiſch-theologiſche Redaktion. 90 Seiten mit 6 Tafeln und 87 Textilluſtrationen 4^0. 1895. Mk. 4.—

Heft 2: Byzantinische Psalterillustrationen. Der mönchisch-theologischen Redaktion verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalterhandschriften. S. 91—152 mit 3 Tafeln und 50 Textillustrationen. 4°. 1897. Mk. 2.40

Heft 3: Abendländische Psalterillustration: Der Utrechtpsalter. S. 153—320 mit 77 Textillustrationen. 4°. 1900. Mk. 7.—

Kurzwelly, Albrecht, Forschungen zu Georg Pencz.

I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Mk. 3.—

Vor allem gilt es, das Verhältnis der Tätigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nürnberger Rathauses festzustellen, was mit Hülfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Dürers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1822 gelingt. Über Dürers Arbeitsweise selbst kommt es hierbei zu nicht unwichtigen Aufklärungen. . . . Das Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz Hand, die sorgfältige Literaturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, das mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis über die Dürerschüler um einen guten Schritt weiter geführt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Literaturgeschichte. VI. Bd.

Lehmann, Dr. Alfred, Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien. XVI und 252 Seiten. Leipzig 1900. Elegant broschiert. Mk. 16.—

Eine Geschichte des „Deutschen Bildnisses" existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfasst in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen beginnt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

Vogel, Julius, Studien und Entwürfe älterer Meister im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale. Mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner. Leipzig 1895. Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf bestem Büttenpapier, mit

vier Autotypien. Dreifsig ausgesucht elegante Passepartouts. Grofs-folio. In feinstem braunem Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, Schutzbuckeln aus Altgold. Mk. 150.—.

In eleganter Leinwandmappe mit gleicher Pressung und Prägung Mk. 130.—

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von E. von Lützow in der „Zeitschrift für Bildende Kunst" hebe ich nur folgende Sätze heraus:

Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauer's angefangen bis zu den Julius Schnorrs.

Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogelschen Publikation wieder. Dieselbe weisst siebzehn Tafeln mit niederländischen, zehn mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figuriert Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.

Flechsig, Ed., Cranachstudien.

I. Teil. gr. 8°. XVI und 314 Seiten mit 20 Abbildungen. Leipzig 1900. Mk. 16.—

Inhalt: I. II. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). — III. Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung. — IV. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Justi, Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers.

Untersuchungen und Rekonstruktionen. Gr. 4°. 71 Seiten mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Eleganter Leinwandband. Leipzig 1902. Nur in kleiner Auflage gedruckt. Mk. 20.—

Die vorliegende Untersuchung — eine Berliner Habilitationsschrift — übernimmt es, den Nachweis zu führen, dass von einer bestimmten Zeit an Dürer seine Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat. Den sicheren Ausgangspunkt für die Untersuchungen bilden die erhaltenen Schemata auf der Rückseite mehrere Zeichnungen, die dann auf die anderen Blätter gleichen künstlerischen Charakters und gleicher Zeit genau passen. Von dieser Zeit, dem Beginn des XVI. Jahrhunderts an, begleiten wir die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien bis zu seinem Tod; die Beziehungen zu den italienischen Theoretikern werden klargestellt.

Schmarsow, Dr. A., und E. von Flottwell, Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters.

Teil I: Die Bildwerke des Naumburger Domes. 57 Seiten Text in 4^0 und 20 Lichtdruck-Tafeln in folio. Magdeburg 1892. In Mappe. Mk. 25.—

Diese herrlichsten Werke, welche die sächsische Bildhauerschule hervorgebracht, sind zugleich wohl die ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Kunst des Mittelalters überhaupt.

Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 13. Juli 1901.

Im Auftrage der Regierung herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. XII. 357 S. Mit 66 Tafeln (farbenholzschnitten, Photogravüren, Lithographien etc.), mehreren Vignetten und Textbildern und 2 Titelbildern. Quart. Basel 1901. Brauner Lederband mit Randornamenten in Goldpressung. Prachtvoll ausgestattetes Werk, auf Velinpapier gedruckt. Bisher nicht im Handel. Mk. 95.—

Der Text zerfällt in 2 Abteilungen:

I. Basel und die Eidgenossen, in 5 Abschnitten: 1. Vorgeschichte und Abschluss des Bundes, von R. Wackernagel. 2. Reformation und Gegenreformation, von R. Luginbühl. 3. Zeitalter des 30jähr. Krieges und des Absolutismus von F. Fäh. 4. Aufklärung und Revolution von A. Burckhardt-Finsler. 5. Der neue Bund, von T. Geering.

II. Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jahrhundert. (In 3 Abschnitten): 1. Geistiges Leben, Buchdruck, von C. C. Bernoulli. 2. Malerei, von D. Burckhardt. 3. Baukunst, Bildhauerei, von K. Stehlin.

Amira, Karl von, Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels.

Auf Veranlassung und mit Unterstützung der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, sowie mit Unterstützung der Savigny-Stiftung herausgegeben.

Erster Band: facsimile der Handschrift in 184 Lichtdrucktafeln, nebst 6 Tafeln in Farbendruck und 3 Ergänzungstafeln in Autotypie, sowie einer Einleitung vom Herausgeber. Gross-folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen.
Preiserhöhung vorbehalten. **Preis Mk. 180.—**

Mit Herausgabe der Reproduktion dieser kostbaren Bilderhandschrift wird die Reihe der Nachbildungen alter kunst- und kulturhistorisch belangreicher Handschriften um ein besonders wertvolles Stück vermehrt, wird doch mit dem Dresdener Sachsenspiegel zum erstenmale eine grosse deutsche Bilderhandschrift vollständig veröffentlicht und übertrifft diese Handschrift an Menge des Illustrationsstoffes alle bisher publizierten handschriftlichen Denkmäler deutschen Ursprungs.

Es ist daher ein besonderes Verdienst der Königl. Sächsischen Kommission für Geschichte die Veröffentlichung dieses grossen Denkmals veranlasst und die Herausgabe im Verein mit der Savigny-Stiftung unterstützt zu haben.

Kommt der Gewinn, der aus der Veröffentlichung des Sachsenspiegels hervorgeht, in erster Linie der Rechts- und Kunstgeschichte des Mittelalters zu Gute, so ist er doch auch von unschätzbarem Werte für die Kostüm- und Waffenkunde, die Wirtschaftsgeschichte und die Deutsche Sprachkunde des Mittelalters. Überhaupt aber erhalten wir auch ein anschauliches Bild der gesamten Kultur des sächsischen Landes in der Zeit des hohen Mittelalters.

Der Herstellung ist in jeder Beziehung die denkbar grösste Sorgfalt gewidmet, die Tafeln sind in den leistungsfähigsten Münchener Kunstanstalten unter steter Kontrolle des Herausgebers des Herrn Professor Dr. Karl von Amira in München gedruckt, sie bringen die sämtlichen Blätter der Bilderhandschrift in Originalgrösse und in peinlich getreuer Wiedergabe, auch der Farbenwerte, in Lichtdruck. Um aber auch die Farben selbst des Originals ganz deutlich vor Augen zu führen, werden 6 der charakteristischsten Seiten in Chromolithographie unter Benutzung des Lichtdruckes beigegeben.

Rembrandt, Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn.

In Lichtdruck nachgebildet. Herausgegeben unter der Leitung von F. Lippmann, im Verein mit W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden, J. P. Heseltine. 200 Tafeln in 4 Teilen, jeder mit Titel und Textblatt. In 4 Mappen. Folio. Berlin-London 1888—1892.
In nur 150 numerierten Exemplaren hergestellt. **Mk. 720.—**

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der Reichsdruckerei in Berlin, reproduzieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandt's im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British-Museum (30), Louvre (15), Teylor-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle (je 4), des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Haden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Bis auf wenige Exemplare vergriffen.

Guthmann, Dr. Johannes, Die Landschaftsmalerei der Toskanischen und Umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael.

Mit 14 Tafeln in Lichtdruck und 53 Textillustrationen in Autotypie. Eine stattliche Monographie. — IV. 456 Seiten — in schöner Ausstattung. Leipzig 1902. Mk. 22.—

. . . Der Verfasser hat es versucht, von dem speziellen Fall der Landschaftsmalerei ausgehend und die gewonnenen Ergebnisse mit dem allgemeinen Schaffen der einzelnen Meister vergleichend, die Geschichte der mittelitalienischen Malerei von Giotto bis Rafael in grossen Umrissen zu entwerfen. Nachdem er auf die Anfänge einer konsequenten Raumkunst bei Giotto hingewiesen und aus der Verquickung ihrer einzelnen Elemente mit den Einflüssen der phantasiereicheren aber sorgloserer sienesischen Malerei den Untergang der Trecento-Kunst, zugleich aber die Anfänge einer neuen Naturanschauung zu erklären versucht hat, widmet er dem Quattrocento seine Betrachtung.

Vorbereitet durch Gentilen da Fabriano und die Entdeckung der Regeln der Linienperspektive bildet die monumentale Raumkunst Masaccios, die dem Ausdruck eines tiefen Seelenlebens dient, die Voraussetzung einer Spaltung, der Entwickelung der Malerei im XV. Jahrhundert in eine naturalistische und eine poetisierende Richtung. Die erstere studiert die Landschaft in allen ihren Details sowohl wie in ihrer Erscheinung im Grossen in Raum und Licht, während die andere, gestützt auf die Resultate der Naturalisten, das Romantische in der Natur sucht und die Landschaft mit poetischem Empfinden ausgestaltet.

. . . Aus der Betrachtung der Naturdarstellungen der Malerei ergeben sich dem Autor Schlüsse auf das Naturgefühl der Renaissance, die in einem Vergleich mit verwandten Erscheinungen der Literatur ihre Bestätigung erhalten. Nur von einem solchen grösseren Gesichtspunkte aus ist es dem Verfasser möglich erschienen, einen Einblick in die Entstehung des eigenartigen Landschaftsideals Lionardos da Vinci und in das Verhältnis dieses universalsten Genies der Renaissance zur Natur zu gewinnen.

Dehli, A., Byzantinisches Ornament in Italien.

Auswahl vorbildlicher Einzelheiten aus den Gebieten der Architektur, Skulptur und Metallarbeit mit Profilzeichnungen und Massangaben.

I. Serie. Venedig, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Altäre, Taufbecken, Kapitelle, Friese, Füllungen, Rosetten; Steingitter, Mosaiken, Thürklopfer etc. (Das ganze Material dieses Bandes entstammt der St. Marcus-Kirche.)

II. Serie. Ravenna, 50 Tafeln. Säulen, Pforten, Taufbecken, Friese, Kapitelle, Füllungen, Rosetten, Band- und Blattornamente.

Leipzig 1890. Preis der beiden Serien, in Mappe, Mk. 80.—

Riegel, H., Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens.

Mit 40 Abbildungen auf 38 Tafeln. 4. 1898.

Statt Mk. 30.— für Mk. 20.—

Inhalt: Das Haus der sieben Zonen im alten Rom. Die Umgestaltung Roms seit 1870 und ihre Cadler. Die Taufkirche S. Giovanni in Florenz und ihre Geschichte. Die Kirche Or San Michele in Florenz, ihre Baugeschichte und ihr Name. Giotto's Wandgemälde in S. Maria dell' Arena und andere. Wandmalereien in Padua. Die spanische Kapelle zu Florenz. Die Darstellungen der heiligen Anna selbdritt, besonders zu Florenz. Die Grabstätten der Medizieer zu Lorenzo in Florenz, besonders die Kapelle Michel Angelo's. Die inneren Verhältnisse der Knppeldome in Florenz und Rom. Malereien in Venedig. Tizian's Bildnisse der Herzogin Eleonora Gonzaga, von Urbino. Tizian's Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe. Die Gemälde der Danae von Correggio und Tizian. Rafael's Gemälde der heiligen Cäcilia. Rafael und Mozart.

Schubring, Paul, Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento. Gr. 8°. X und 144 Seiten mit 10 Lichtdrucktafeln nach Fresken in Padua, Verona und Treviso. Leipzig 1898.

Elegant broschiert Mk. 8.—

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den paduaner Freskencyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im einzeln ist versucht worden, ohne dass sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Trecentomalerei für die Gesamtentwickelung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil aus Florenz gekommen sei.

H. Thode-Heidelberg, in der Deutschen Literaturzeitung 1899, Nr. 7.

Weese, Artur, Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

Nebst einem Anhange: „Il Taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena. Leipzig 1894. 90 Seiten.

Mk. 3.—

Die architektonische Seite und vollkommen täuschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1518 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Tätigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklärt und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigicapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Sirén, Osvald, Dessins et Tableaux Italiens de la Renaissance Italienne dans les Collections de Suède.

144 Seiten Text mit 39 ganzseitigen Illustrationen. fac.-Reproductionen der schönsten Handzeichnungen und Gemälde. gr. 8. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1902.

Geheftet Mk. 24.— no., in Ganzleinwandband Mk. 27.— no.

Das Buch bringt ganz neues Material zur Geschichte der italienischen Renaissance-Kunst, ein Material, das in verschiedener Hinsicht von grossem Werte ist. Nur sehr selten haben sich Kunsthistoriker nach Schweden verirrt und die Sammlungen der Handzeichnungen im National-Museum zu Stockholm kritisch durchforscht, obgleich diese eine nicht geringe Anzahl guter Blätter enthält Der Verfasser behandelt kritisch die Handzeichnungen der Meister von Fra Angelico an bis nach dem Verfall der Renaissance (Baroccio und Zuccaro) und sucht dabei die verschiedenen Künstler als Zeichner zu charakterisieren.

Nicolas Mikhailovitch, Grand-duc, Louis de Saint-Aubin, Trente-neuf Portraits 1808—1815.

Reproductions phototypiques avec notices biographiques. 4. Saint-Pétersbourg, 1902. Edition ordinaire. En portefeuille. Mk. 12.50. Edition de luxe. Sur papier japonais, les portraits mis sur carton Mk. 62.—

Liste de portraits: Alexandre I, Empereur. Elisabethe, Impératrice. Constantin Pavlovitch, Césarévitch. Prince Alexandre de Wurtemberg. Prince Eugène de Wurtemberg. Prince de Hesse-Philippsthal. Prince George d'Oldenbourg. Prince héréditaire d'Oldenbourg. Prince d'Orange. Prince Guillaume de Prusse. Comte Armfelt. Baggowoutt. Prince Bagration. Prince Barclay de Tolly. Comte Bennigsen. Prince Wassiltchikoff Prince Wittgenstein. Prince Woronzoff. Prince Galitzine. Prince Gortchakoff. Comte Diebitsch. D'Auvray. Comte Konovnitzyn. Koulneff. Prince Koutouzoff. Comte Lambert. Comte Orloff. Denisoff. Pissareff. Comte Platoff. Baron Rosen. Comte Rostopchine. Seslavyn. Comte Stroganoff. Comte Tormassoff. A. Tock. Ouvaroff. Comte Tchernicheff.

Franke, Willibald, Das radierte Werk des Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine.

Beschreibendes Verzeichnis einer Sammlung sämtlicher Blätter dieses Maler-Radierers mit vielen bisher unbekannten Plattenzuständen und einigen Originalzeichnungen. Leipzig 1895. Mk. 4.–

Denio, Dr. Elisabeth Harriet, Nicolas Poussin.

Gr. 8°. VIII und 148 Seiten mit 9 Lichtdrucktafeln nach Gemälden Poussin's. Elegant broschiert. Mk. 8.—

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache existiert bisher nicht, und die Literatur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

Inhalt: 1. Jugendgeschichte. 1563—1624. — 2. Aufenthalt und Tätigkeit in Rom. 1624–1640. — 3. Hofmaler in Paris. 1640–1642. — 4. Leben in Rom. — 5. Werke und Schüler. — 6. Die letzten Jahre. — Anhang. — Bibliographie. — Namenregister.

Majorque Artistique, Archeologique, Monumentale.

Nouvelle édition de l'album de phototypies publié en 1892. Enrichi de nombreux détails architectoniques avec texte historique et descriptif, redigé par M. P. S. d'aprés les meilleurs auteurs connus. Illustrations de Fabrés, Riquer, Pasco, Calanovas, Fabré Campà et autres. 175 pages ornées d'environ 150 illustrations et 89 planches héliotypiques. In-folio. Barcelona 1899. Toile, tête dorée. Mk. 55.–

Aperçu historique. Situation topographique, climat et production. Origine, époques carthaginoise romaine et gothe. Invasion de Sarrazins. Guerre contre les Pisans et les Catalans. Lutte entre Almohades et Almoravides. Conquête de Majorque et création du Royaume. Règne des Jacques et rattachement de Majorque à la couronne d'Aragon. Luttes des „Germanias". La guerre de succession et la paix d'Utrecht. Invasion française. Isabelle II et la constitution. Importance de Palma. Situation de la ville, les murailles et la porte de Sainte-Marguerite. Institutions de Palma.

Usages et coutumes. Les habitants et leurs coutumes. La municipalité et ses massiers. Le conseil général et ses massiers. Les tambours de la Salle. Le blason de Palma. Edifices historiques religieux. La cathedrale, le façades intérieur du temple, chapelles, la Lonja. Anciens édifices civils: Monuments arabes, maisons consistoriales, cours, vestibules et porches, édifices publics et hôtels privés. Les arts à Majorque. Considération générales, les monuments celtes, numismatique, les constructions, mobilier, tapisseries et peintures, la gravure et la sculpture, la mus que et le théâtre, le musée de Raxa et le collections du comte de Montenégro, musées et bibliothèques, armes anciennes, le manuscrit des priviléges, les coutumes, les industries artistiques en général. Majorque pittoresque. Palma. Ses environs et le port. Excursion à Valldemosa, à Alcudia et Pollensa, à Santany, à Lluch, à la Dragonnière, à Miramar etc.

Schreiber, W. L., Der Totentanz.

Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellungen in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Gr. 4^0 in elegantem Ganzlederband mit Schutzcarton. Nur in 100 numerirten Exemplaren gedruckt. Leipzig 1901. Mk. 60.—

Chefs-d'oeuvre d'art de la Hongrie. (Magyar Mükincsek.)

Rédigé par Eugéne de Radisics, avec le concours de M. Jean Szendrei. 3 Bde. mit über 120 Textabbildungen und 55 Tafeln in Heliogravüre und Radierung (11 davon in farben gedruckt) und 16 Chromolithographien. Gr.-Quart. Budapest 1897—1902. Mk. 255.—

Inhalts-Übersicht: Introduction: Eugène de Radisics. — Préface: Maurice de Jokai. — Collections et Collectioneurs hongrois: Thomas Szana. — Monuments d'art de Budapest: Ladislas Toldy. — Le Musée National Hongrois: Joseph Hampel. — Musée hongrois des arts décoratifs: Eugène de Radisics. — Nos bibliothèques: Aladar György. — L'Exposition nationale du millénaire: Eugène de Radisics et Emeric de Szalay.

Bd. II: Trésors d'art de la Maison de Habsbourg: Uendelin Boeheim. — L'Art militaire hongrois: Jean Szendrei. —

Bd. III: Trésors d'art da la Hongrie dans la province: Joseph Mihalik. Trésors d'art de la Transylvanie. J. Szendrei.

An den Grenzen des Orients und Occidents gelegen, nimmt Ungarn eine Sonderstellung ein, die sich in seinen künstlerischen Äusserungen durch originelle Combinationen und eigentümlichen Reiz ausspricht. Obwohl das schöne Land der Schauplatz zahlreicher verwüstender Kriege gewesen, welche ihm fast vernichtende Schläge gebracht, so haben sich dennoch reiche Kunstschätze erhalten, die mit eifersüchtiger Sorge in den Schlössern der hervorragenden Familien, in Kirchen und Klöstern gehütet werden und so bis heute fast unbekannt geblieben sind.

Die prachtvollen Tafeln reproduzieren die Krönungsinsignien, herrliche Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Bildhauerarbeiten, kostbare Waffen, Gewänder, Teppiche, Möbel, Miniaturen etc.

Schwenke, P., u. Lange, H., Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preußen und seiner Gemahlin Anna Maria.

Festgabe der Königlichen und Universitäts-Bibliothek Königsberg i. Pr. zur 350jährigen Jubelfeier der Albertus-Universität. Mit 12 Lichtdruck-Tafeln und 8 Textillustrationen. Leipzig 1894. Mk. 25.—

Inhaltsangabe: Einleitung: Bibliotheken und Buchgewerbe, unter Herzog Albrecht. — Die Silberbibliothek. Entstehung und Schicksale. Beschreibung. Gruppiernng. Kunstgeschichtliche Würdigung.

Die Veröffentlichung behandelt einen Schatz aus der Zeit des gemeinsamen Begründers von Universität und Bibliothek, den sie seit fast 300 Jahren als kostbares Besitztum bewahrt und der sich jetzt nicht nur als wertvolle Relique des herzoglichen Hauses, sondern zugleich als bedeutsames Denkmal des einheimischen Königsberger Kunstfleisses erweisst.

Pazaurek, Gustav E., Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung Kukus.

30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck nebst 18 Textillustrationen Leipzig 1901. Grofs-folio, in eleganter Mappe. Nur in 150 Exemplaren gedruckt. Mk. 60.—

Die Namen „Sporck" und „Kukus" spielen in der Kunstgeschichte Böhmens eine wesentliche Rolle; sie verdienen die allgemeine Beachtung aller Kunstfreunde und werden sie zweifellos in nicht zu ferner Zeit auch thatsächlich finden. Hier handelt es sich nicht um lediglich relativ Interessantes, das vom Standpunkt des Kirchturmpolitikers beurteilt werden müsste; die im Auftrage des Grafen F. A. Sporck (1662—1738) ausgeführten Kunstwerke vertragen auch eine strenge, absolute Kritik, denn sie zählen zu dem Besten, was die Barokzeit überhaupt geschaffen. Eine Art Ludwig XIV. oder August der Starke waltete Graf Sporck als mächtiger Feudalherr auf seinen Dominien, namentlich gerne in dem ehemaligen Badeorte Kukus, der ihm seine Entstehung verdankt.

Aber nicht nur der Denkmäler-, auch der Urkundenforschung wurde Rechnung getragen, sodass das Werk sowohl kunsthistorisch, als auch sittengeschichtlich als primäre Quelle in Betracht kommt. — An alle Kunstfreunde, nicht nur an die Freunde der Kunst in Böhmen, wendet sich das illustrativ reich ausgestattete Werk, für welches der Name des Autors Bürgschaft leistet; Museen und Kunstlehranstalten aller Art, Kunstforscher und ausübende Künstler, in erster Reihe Bildhauer werden viel willkommene Anregung gewinnen können.

Falke, Dr. Otto von, Sammlung Richard Zschille, Katalog der Italienischen Majoliken.

folio. XVI Seiten Einführung, 24 Seiten beschreibender Katalog von 229 Nummern. Mit 35 Lichtdruck-Tafeln. Leipzig 1899. In Art Linen gebunden, die Tafeln an Leinwandfalz, oberer Schnitt vergoldet. Mk. 45.—

Donadini, E. A., und G. Harland, Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der kurfürstlichen Grabkapelle des Domes zu Meifsen.

22 Tafeln in Schwarz- und Bronzedruck und 2 Tafeln in Lichtdruck. Mit 1 Textblatt von W. Loose. Imp.-fol. Leipzig 1898. In Mappe. Mk. 100.—

Die Tafeln (Blattgrösse 60:88, Bildgrösse ca. 30:56 cm.) stellen dar: Friedrich den Streitbaren — Sigismund — Kurfürst Friedrich den Sanftmüthigen — Kurfürst Ernst — Herzog Albrecht den Beherzten — Herzogin Sidonie — Herzogin Amalie von Bayern — Herzog Friedrich — Herzog Johann — Herzog Georg den Bärtigen — Herzog Friedrich, Sohn des vorigen — Herzogin Barbara.

Die Veröffentlichung und stilgetreue Wiedergabe dieser Grabplatten, anerkannte Meisterwerke der Renaissance, entspricht einem von allen Kunstfreunden und Kunsthistorikern empfundenen Bedürfnis, da bisher ein genaues vergleichendes Studium ihrer Kunst an den Originalen besonders infolge der Ungunst der Örtlichkeit so gut wie unmöglich war.

Das prachtvolle Werk, welches bisher nicht im Handel war und nur in 100 Exemplaren gedruckt, weiteren Kreisen überhaupt nicht bekannt geworden ist, ist neben seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung auch von grossem Interesse für Kostümhistoriker und Heraldiker.

Pollak, Ludwig, Klassisch-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze Sr. Exc. A. J. von Nelidow, Kaiserlich russ. Botschafters in Rom.

25 Bogen Text in gr. 4° auf Büttenpapier, 20 Tafeln in Farbendruck und 38 Textillustrationen und Vignetten. Nur in 200 numerierten Exemplaren im Handel. In elegantem Leinwandband mit Lederrücken. Leipzig 1903. netto Mk. 80.—

In diesem reich illustrierten Werke wird die Kenntnis einer der ansehnlichsten, ja vielleicht überhaupt der reichsten Privatsammlung klassisch-antiker, bisher unpublizierter Goldschmiedearbeiten der Öffentlichkeit übermittelt. Se. Excellenz A. J. von Nelidow hat während der langen Jahre, die er als Kaiserl. Russischer Botschafter in Konstantinopel zubrachte, den Grundstock der Sammlung gelegt, die er seither, nachdem er nach Rom berufen wurde, in ausgiebigem Masse noch vermehrt hat.

Es sind fast lauter Schmucksachen, die aus dem Gebiete des östlichen Mittelmeerbeckens stammen, d. h. vor Allem aus Griechenland und den türkischen Balkanprovinzen, dann aus Kleinasien, Syrien, Aegypten und von griechischen Inseln, hauptsächlich aus Cypern und Kreta; nur einige Stücke stammen aus Südrussland. Durch diese in bewusster Absicht durchgeführte Beschränkung auf jene Länder hat der Besitzer der Sammlung eine Sonderstellung zu geben gewusst, aus der sich für den Forscher bedeutungsvolle und innteressante Schlüsse für die Entwickelung und Geschichte der Typen ergeben.

Die beispiellose Genialität, welche von der ganzen civilisierten Welt an der grossen griechischen Kunst bewundert wird, zeigt sich auch in den Schöpfungen dieser originell denkenden und schaffenden griechischen Goldschmiede und giebt uns einen hohen Begriff von jenen Künstlern, deren auf uns gekommene Werke ihr Lob verkünden, ohne dass wir ihre Namen wüssten.

Zieht so einerseits die antike Kunstgeschichte aus diesem Erstlingsversuche, eine solche grosse Sammlung auf Grund kunstwissenschaftlicher Principien mit gebührender Hervorhebung technischer Fragen im Ganzen zu publizieren, neues, überraschend reiches Material, so findet andererseits der praktisch das Kunstgewerbe unserer Tage Treibende hier ein.n grossen Schatz wahrhaft klassischer Vorlagen vereint und der mächtig sprudelnde Born der Antike spendet auch hier eine wahre Fülle von köstlichen Gaben und Anregungen.

Essenwein, Dr. August Ritter von, Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche zum Heiligen Gereon in Köln durch Wand- und Glasmalereien.

21 Seiten Text und 36 Tafeln in grösstem Folioformat (80—64 cm) in Farbendruck und Schwarzdruck.

früherer Preis Mk. 240.—, jetzt herabgesetzt auf Mk. 160.—

Häbler, Conrad, Tipografía iberica del siglo XV.

Typographie ibérique XV^{eme} siècle. Reproduction en facsimile de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'à l'année 1500. Avec notices critiques et biographiques en langues française et espagnole. 91 pages de texte et 87 planches. Folio. La Haye et Leipzig, Karl W. Hiersemann.

Mk. 100.—

Die Typographia Iberica ist für Spanien und Portugal das, was für Deutschland und Italien die Monumenta Germaniae et Italiae typographica ed. Burger, für die Niederlande die Monuments typogr. des Pays Bas de W. Holtrop und für Frankreich die Premiers monuments de l'imprimerie en France de Thierry-poux sind. Ein solches Werk fehlte bis jetzt für die Länder der Iberischen Halbinsel.

Von jeder Type, welche zur Herstellung eines Buches dieser Länder aus dem 15. Jahrh. gedient hat, ist mindestens ein Facsimile hergestellt worden, durch Wiedergabe einiger nur als Beiwerk verwendeter Alphabete, von Bordüren, Drucksigneten etc. wird es ermöglicht, auch Bruchstücke von Druckwerken auf Ort, Zeit und Offizin der Herstellung zu bestimmen. Ein Verzeichnis der Drucker und Druckorte mit Hinweisen auf die Tafeln und den Text erleichtert den Gebrauch der Publication.

Gabelentz, H. von der, Mittelalterliche Plastik in Venedig.

17 Bogen 8 mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen. Leipzig 1903. Preis ~~Mk. —~~ 15.—

Anschliessend an die wichtigen Aufschlüsse, die bereits Paoletti über die venezianische Plastik der Spätgotik und der Renaissance gebracht hat, hat es sich der Verfasser zur Aufgabe gemacht, die manigfachen Fragen, die besonders die mittelalterliche Plastik Venedigs bietet und die selbst in dem grossen Prachtwerke über die Basilica di S. Marco von Ongania nicht genügende Aufklärung fanden, zu lösen, indem er die zwei im Mittelpunkte des Interesses stehenden Kernfragen erörtert: Die Frage nach den Beziehungen Venedigs zur Kunst des Orients und zur Kunst des italienischen Festlandes.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 5521